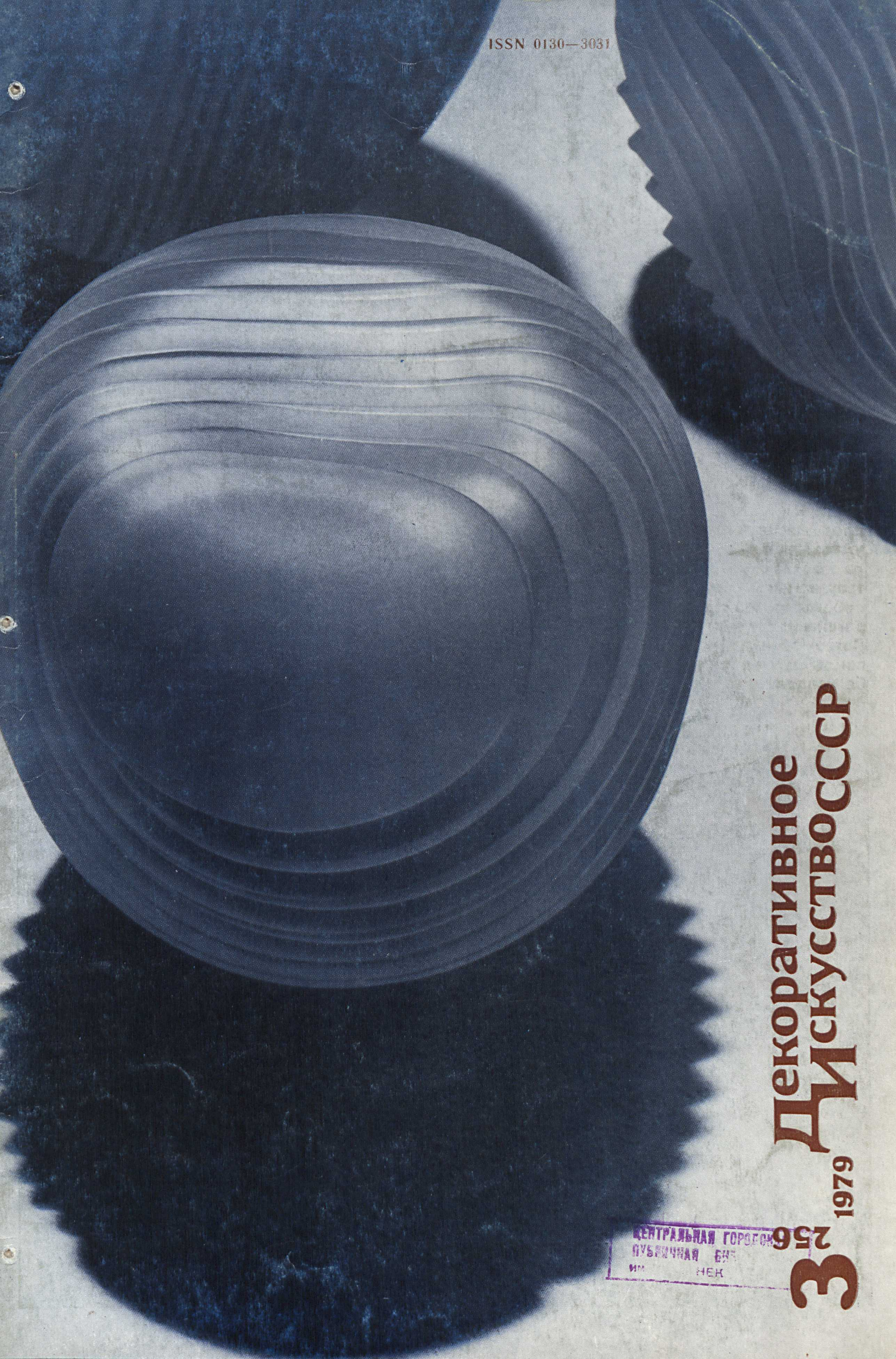


ISSN 0130—3031

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСК
ПУБЛИЧНАЯ БИ
ИМ НЕК



На целине миллионы советских людей
продолжали делать опыт революции,
умножали в новых исторических условиях
ее завоевания,
творили живой опыт
победоносного строительства
развитого социализма.
Поэтому мне навсегда остались
памятными и дорогими годы,
безраздельно отданные этой земле.

Из книги Л. И. БРЕЖНЕВА «ЦЕЛИНА»

Вещь глазами живописца и прикладника

По всесоюзной выставке «Молодая гвардия Страны Советов»

Владимир Аронов

Не в первый раз «ДИ СССР» затрагивает проблему взаимосвязи станкового и декоративного искусства, их взаимодействия в системе современного советского изобразительного искусства. Рецензирование декоративно-прикладных разделов больших тематических выставок обычно проводится в журнале на фоне и в связи с общим состоянием изобразительного искусства; единство идейно-творческих задач и взаимозависимость поисков художественных средств их решения в разных видах и жанрах искусства выявлялось в статьях неоднократно. А несколько лет назад этим вопросам был посвящен специальный материал («ДИ СССР», 1973, № 5). Процесс взаимосвязи и взаимообогащения фиксировался тогда как «важнейшая характерная черта состояния изобразительного искусства». При этом отчетливо выявлялось влияние декоративных решений — на станковые, гобеленов — на живопись, сценографии — на скульптуру, керамики — на малую пластику... Подобный процесс идет и сейчас. При этом таит в себе все новые неожиданности. Публикуемая ниже статья заостряет внимание еще на одном повороте «проблемы взаимосвязей»: сегодня художники декоративно-прикладного искусства, в свою очередь, увлекшись «станковизмом», все дальше отходят от решения предметной формы, в то время как живописцы и скульпторы особенно фиксируют внимание на предметном мире и предметной среде. О чем свидетельствует эта тенденция! Не ведет ли взаимовлияние декоративно-прикладного и станкового искусства к нарушению «границ жанра», к пренебрежению прямыми задачама каждого вида творчества!

Для понимания развития искусства конца 70-х годов может быть больше, чем когда-либо, важно сравнительное изучение различных его видов: изобразительного и предметно-художественного творчества, сценографии и пластических искусств и, более того, их связей с литературой, поэзией, кино.

Идет поиск общего для всех даже не стиля, а отношения к реальности, особенностей образного мышления, характера мировосприятия современного художника — в разных жанрах, сюжетах, материалах. И потому изобразительное в декоративном и декоративное в изобразительном искусстве становится сегодня темой обсуждения как «внутри цеха» (по композиции, пластике, переносу профессиональных находок из соседних областей искусства), так и в критике, занятой выявлением специфики художественной культуры 70-х годов в целом. Попытка сравнительного анализа, предпринятая в данной статье, проводится на примере самых последних по хронологии произведений — картин и предметов декоративно-прикладного искусства молодых художников, начавших активно работать несколько лет назад, которые были представлены на всесоюзной выставке в Манеже «Молодая гвардия Страны Советов».

Уже по экспозиции Манежа было видно, что декоративное искусство меняется быстрее, чем общее отношение к нему и тем более принципы его показа. Традиционное деление экспозиции на тематическую вводную часть, лабиринт живописи, скульптуры, графики, а в центре зала — декоративно-прикладной «оазис» все больше не совпадает с новым отношением между изобразительным и декоративно-прикладным искусством. Такое выставочное решение восходит к опыту так называемого «сурового стиля» 60-х годов. Декоративность центра зала подчеркивала тогда, что предметные формы «оазиса» и есть как бы сама природа (декоративность была и сюжетом, и действующим лицом), а серьезное творчество, осмысляющее жизнь, отходит и должно отходить от красивости. Таким образом «оазис» выполнял функцию компенсатора в масштабах всей выставки, концентрировал в себе материально-гедонистическую подоснову искусства, понятную и близкую каждому художнику, каким бы ни был его конечный образ и стиль.

Правда, под влиянием господствующего тогда аскетизма прикладное искусство тоже одно время стремилось к сухости. Но это была скорее реплика прикладников по отношению к живописи и не затрагивала его сущности. Отсюда столь легким был переход в 60-е годы к образно-станковому декоративизму, например, чайника-скульптуры.

Выставка 1978 года показала, что живописцы теперь широко стремятся к материальной декоративности, к новой живописной ценности произведения, а художники-прикладники сознательно ищут ассоциативной образности, выразительности, свойственной сюжетным видам искусства, многослойным в своем осознании мира.

Фрагменты (детали) картин явно выдают освоение опыта декоративного искусства последних лет. Начав такую параллель, невольно ищешь на выставке прямых связей: они должны были бы проявиться прежде всего в жанре натюрморта. Хотя известны натюрморты молодых художников 70-х годов в стиле неопредметности, на выставке практически их не было. Своего рода натюрмортом стал городской пейзаж, пустынный, «остраненный», непривычный. Таков «Московский пейзаж» Т. Насиповой — с вымершими красно-черными домами улицы Кирова и контрастно белыми колоннами на переднем плане картины.

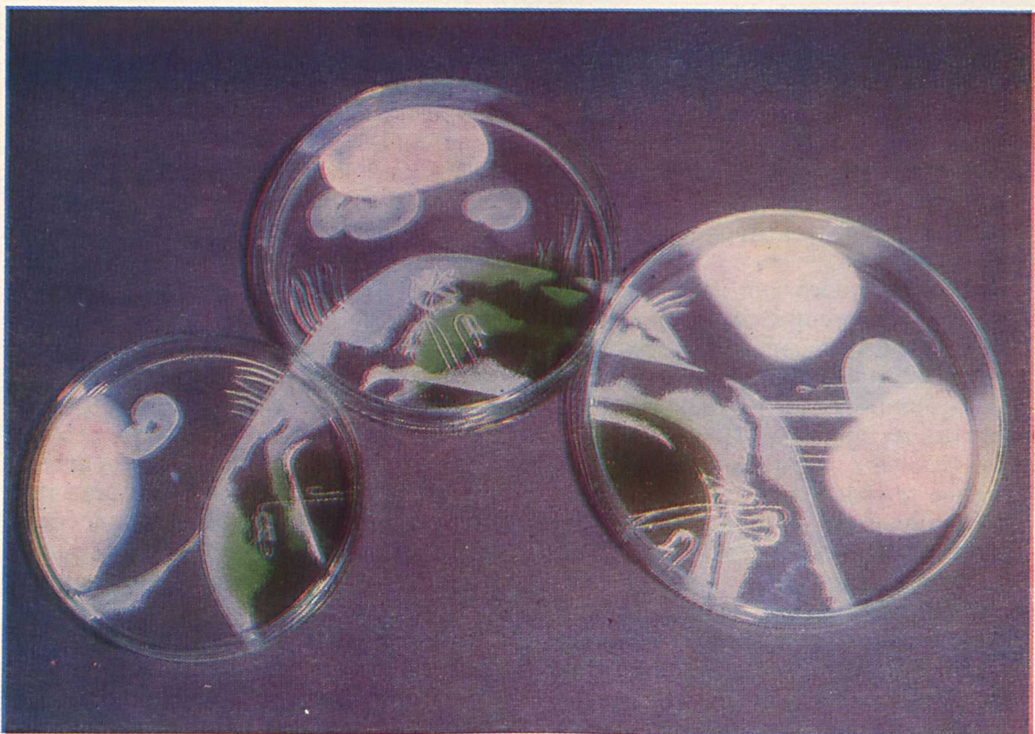
Художники натюрмортно используют и прямое изображение техники и машинного окружения людей, их

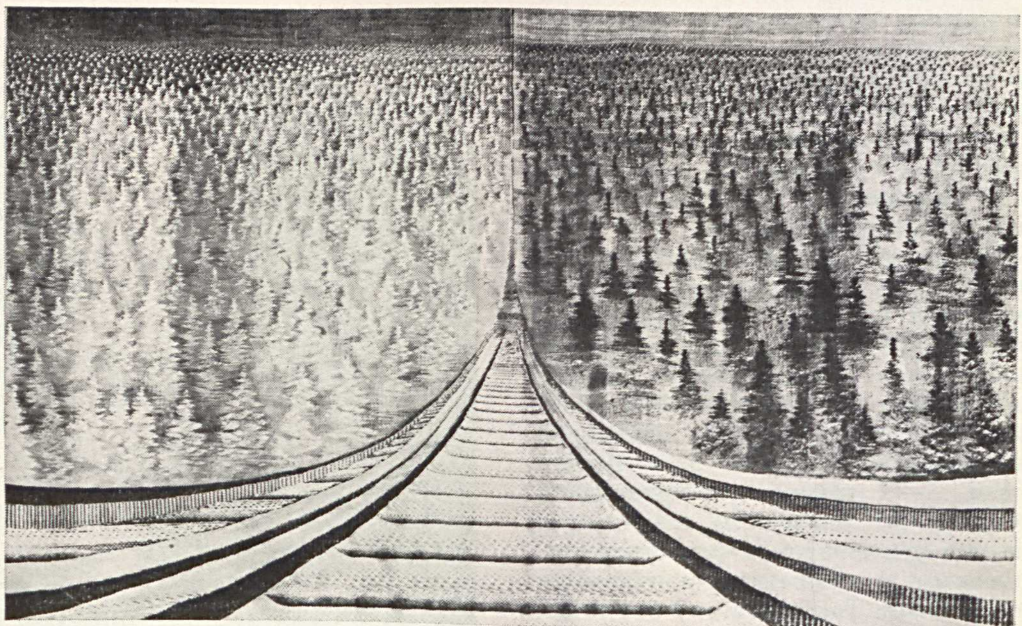


ИЗОБРАЗИТЕЛЬ... ПРОДУКЦИЯ

механистического восприятия. Здесь символом стал «Промышленный интерьер» А. Кесккюла, применяющего в картине маслом принципы цветной фотографики (смещение цвета).
Натюрмортным становится интерьер с большими, однородно окрашенными цветовыми плоскостями — «как в жизни» («В мастерской» Б. Казакова). Либо они демонстрируются как трюк — в «Мосфильме» А. Петрова, где иллюзорно живой городской пейзаж в окне комнаты при внимательном рассмотрении оказывается задником кинопавильона, который подкрашивает девушка-бутафор.
Живописцам интересно, как чувствует себя человек в особо окрашенной предметной среде. Их образ строится опосредованно.
В более сложных сюжетных произведениях с параллельным ассоциативным рядом вещи становятся символом, рефреном, как это делается теперь в экспозициях исторических и литературных музеев. Этот подход явно прочитывается в картине Т. Назаренко «Декабристы. Восстание Черниговского полка». Она расположила на переднем плане револьверы, записи стихов, медальоны, а в основной части картины, буквально в клубах дыма-фантазии — несколько ватные фигуры восставших, которых расстреливают и рубят солдаты. И снова образы-символы, просвечивающие сквозь туман, — часы, портрет. Кстати заметим, что отсутствие в картине предметной среды тоже может быть активным, эмоционально-декоративным приемом. Все заменяется интенсивной цветосветовой характеристикой фона и пространства между персонажами, как это сделано в «Н. В. Гоголе» О. Булгаковой, в чем можно увидеть влияние опыта декоративного и театрально-декорационного искусства.
Сближение декоративного искусства с изобразительным особенно заметно в керамике, которую можно рассматривать как вид пластики малых форм. В последнее время и сами скульпторы все больше используют вещь как элемент композиции в вотивном ее изображении. Обыгрывание декоративных возможностей материала, применение раскраски в скульптуре, символизация образа приближают их произведения к прикладному виду творчества. Тем более, что прикладники в своих формальных поисках также тяготеют к аллегорической антропоморфности или просто создают изобразительные многофигурные композиции. На выставке было много таких примеров, как удовлетворительных, так и мало удачных. Скажем, в триптихе «Молодая смена» (шамот, глазурь) Т. Абкиной (Калинин) с помощью горельефа, плоского рельефа, росписи художница на каждой плашке уместила до восьми многофигурных композиций на тему города и его окраин, включая объемное изображение ар-







Т. Шушканова
Декоративная композиция «Времена года». Стекло, роспись, гравировка. Москва

Н. Эверт
Декоративные блюда «Родные просторы». Стекло. Вышний Волочёк

Б. Мигаль
Гобелен «Магистральный (БАМ)». Шерсть, хлопок ткачество. Ленинград

(стр. 3)
Г. Головко, Н. Головко, Г. Пономарева
Гобелен «Цветы революции». Шерсть, ткачество, керамика. Ленинград

Н. Жовтис
Гобелен «Праздник». Фрагмент. Шерсть, ткачество. Москва



А. Учаев
Портрет мальчика.
Холст, масло.
Фрагмент.
Саратов



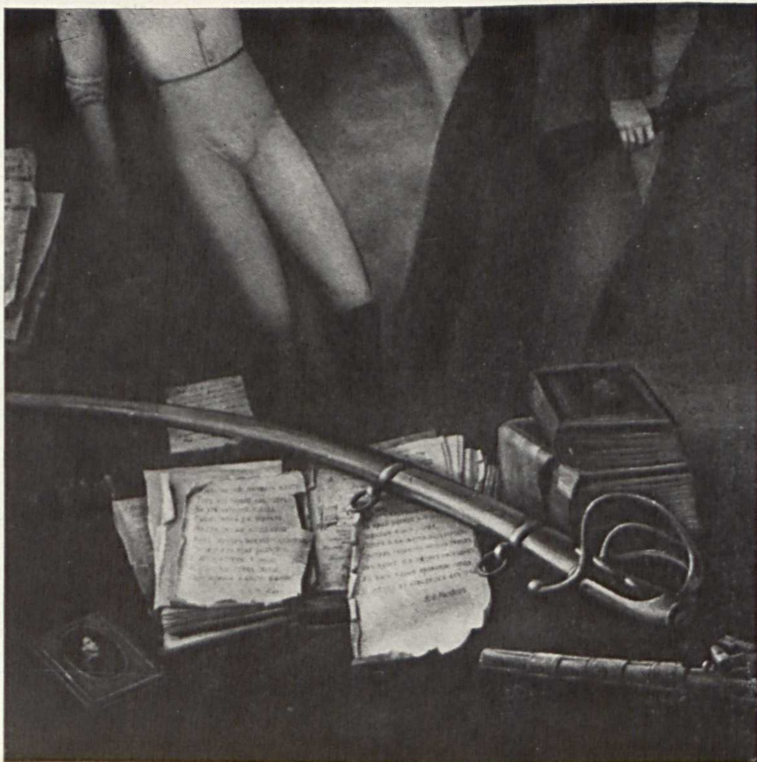


Е. Романова
Портрет
И. Чуриковой
и Г. Панфилова.
Холст, масло.
Фрагмент. Москва





Т. Назаренко
«Декабристы.
Восстание
Черниговского
полка».
Холст, масло.
Фрагмент. Москва



хитектуры. В результате прием доминирует над образом. Еще более это характерно для композиции «БАМ. Тоннель. Северомуйск» (шамот, глазурь) А. Хомякова (Улан-Удэ). Там есть тоннель, трубы, уходящие вглубь, фигуры монтажников, все это автор старается увязать в декоративную композицию. Пытаясь заменить образность натуралистической изобразительностью, автор неизбежно впадает в макетность, не может преодолеть сырой материал.

В лучших работах выставки также подчеркивается связь с повествовательной скульптурой — в горельефе «Гавана. В мастерской Гонзалеса» (шамот, подглазурные соли) В. Малолетков (Москва) явно стремится выйти за привычные границы декоративной пластики. Декоративно-монументальные задачи поставила перед собой И. Кролле (Рига) в шестифигурной композиции «Время героев» (шамот, глазурь). Ее рыжие кони (видны только головы) скачут на фоне зарослей. Такова же и аллегория «Земля» (керамика, соли, роспись) М. Копылкова (Ленинград) — лежащая женская фигура интенсивно-синего цвета кое-где отливающая розовым, одежда которой уподоблена прорастающей траве. По размерам она больше натуры.

Здесь хочется обратить внимание на то, что в окружении более мелких по масштабу и по теме станково-декоративных вещей такие произведения уже по контрасту кажутся монументальной скульптурой. Но если представить их себе в ином, реальном архитектурном окружении, где они действительно могли бы занять место скульптуры, вероятно, сразу бы проявились их камерность и декоративное обыгрывание материала, из которого они выполнены. В них не перейден рубеж полного преображения, подчинения материала теме, как это делается в скульптуре. Чтобы почувствовать это в пределах выставки, достаточно было сравнить пластику декоративно-прикладного раздела с небольшим по размеру «Портретом студентки» А. Пологовой, выполненным из прорезанного и закрученного листа меди. Как скульптор Пологова тоже играет с вещественностью материала, но при этом демонстрирует свободу художника внутри другой сферы — изобразительного искусства.

Сразу к живописи и скульптуре обращаются такие керамисты, как В. Котов (Хотьково) в декоративном панно «Музей» (шамот), построенном как картина и одновременно барельеф, для чего в изображении использовано иллюзорное перспективное сокращение натуры и реальные вырезы в пласте.

В фаянсе традиции живописного начала росписи очень давние. Но сейчас тяготение к изобразительности совмещается с подчинением материала фаянса неожиданным эффектам. Подглазурная роспись наносится, например, на чистый шар — «Кусково» А. Глебовой (Москва), что создает изощренно графическое архитектурно-пейзажное изображение с параллаксом, применяемым в

фотографии (шаровидная съемка). Более привычны, повествовательны декоративные блюда Л. Тасаловой (Москва) со сходным сюжетом — старая архитектура в пейзаже. Но повтор одного и того же мотива зимой и весной, в рядом выставленных блюдах, меняет акценты восприятия росписи, приближает ее к приемам серийности в графике. Повтор, вариации темы являются основой образа декоративного искусства. Но теперь повтор необходим для компенсации фрагментарности выбранного сюжета и, по-видимому, проба остается еще без находки.

Интересны изменения в стекле. В нем алмазная грань, матирование, шлифование, роспись, гутная техника часто соединяются в одном произведении и направлены на создание двойственного образа вещи с необычными по исполнению свободными пейзажами, портретными композициями. От чистой графики такое стекло отличается неожиданным свечением хрусталя, сложным перетеканием и прорывом пространства, которого никогда не достичь на плоскости бумаги. Есть и усложненные эксперименты с живописностью, например, «Старый парк» (сульфидное стекло, гутная техника, гравировка) Л. Кучинской (Вышний Волочек). Она продемонстрировала декоративно-изобразительное нагружение ваз аллегориями вязкой земли, снега на ней, деревьев за счет использования активного цвета — зеленого, белого, черного, красного. В «Родных просторах» (бесцветное и цветное стекло, алмазная грань) Н. Эверт (Вышний Волочек) простейшие формы блюд-поддонов чешского типа украшены драгоценной прозрачностью цветовых пятен. Автор едва наметила на плоскости бесцветного стекла холмы, небо и облака, сконцентрировав их в желтые, белые и голубые пятна.

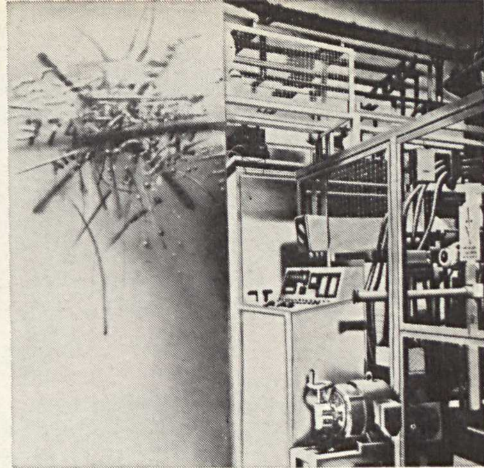
У молодых художников стекла продолжается линия, которую обычно именуют «традиционному материалу — новую форму». Радует мастерство, неожиданность решений по фактуре и колориту. Тут следует выделить декоративную композицию из шести «обточенных временем» валунов — «Кемерия» (цветной хрусталь, гутная техника) Б. Федорова (Дятьково), молодого художника, бурно вошедшего в искусство в середине 70-х годов. Его хрусталь приобретает матовую непрозрачность.

А рядом выставлены его «Волны», где три хрустальных блюда прорезаются алмазной гранью с оптическим эффектом волнообразного движения, они решаются по принципу математически программированных методов формообразования. Интересны новые работы В. Касаткина (Гусь-Хрустальный), умелого рисовальщика, способного выразить мысль просто и своеобразно в стекле. В своей композиции «Тянь-Шань», на сочетании бесцветного с синим хрусталем, гутной техникой и матированием поверхности, он добился запоминающегося декоративного эффекта гор и их свечения.

Декоративные композиции «Времена года» и «Художник и лето» Т. Шушкановой (Москва), показывают, как на основе преемственности мастерства в росписи и гравировке по стеклу возникает новая художественная манера, тесно связанная с поисками жанра наброcочно-гротескового рисунка, к которому тяготеют недавние выпускники и студенты декоративно-прикладных отделений художественных институтов.

Заметное развитие в последние годы получил у нас художественный текстиль. И, казалось бы, на всесоюзной молодежной выставке это должно было отразиться так же, как на региональных выставках, где выступает много интересных и очень молодых художников. К сожалению, этого не произошло. Экспозицию здесь «вели» мастера более старшего поколения, выступившие с работами на празднично-молодежную тему.

Для них важно продолжение сильной живописной линии, совершенствование цветовой культуры — того, что было начато ими в 60-е годы и не ослабевает до сих пор. У Н. Жовтис (Москва) поражают мощные фрагменты натюрморта в гобелене «Праздник» (шерсть, ткачество), напоминающего о традициях И. Машкова и П. Кончаловского в нашем искусстве; у М. Томберг (Таллин) в «Окне в жизнь» (шерсть, плетение) — дальнейшее развитие сложной, почти монохромно сдержанной цветовой палитры; у Е. Ротару (Кишинев) в гобелене «Юбилейный» — сращение профессионально осмысленных народных тенденций с опытом французского ковроткачества. Соединение на выставке работ зрелых художников и молодых заставляет нас не забывать, что новейшие тенденции молодых не исчерпывают всю сегодняшнюю жизнь советского декоративно-прикладного искусства, а являются одним из ее элементов. Из работ молодых художников текстиля следует отметить гобелен «Магистральный (БАМ)» (хлопок, шерсть, лен, ткачество) Б. Мигаля (Ленинград), где поэтично были использованы приемы черно-белой графики. Композиция основана на гра-



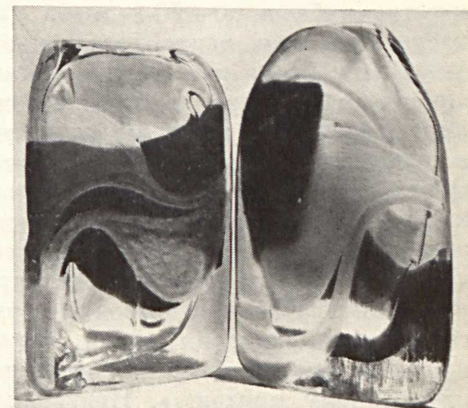
А. Кесккюла
«Промышленный интерьер».
Холст, масло. Таллин



Е. Владимирова
Гобелен «Памяти героев Аджимушкая».
Фрагмент. Шерсть, ткачество. Киев



С. Сервет
Декоративные вазы.
Шамот, роспись.
Таллин

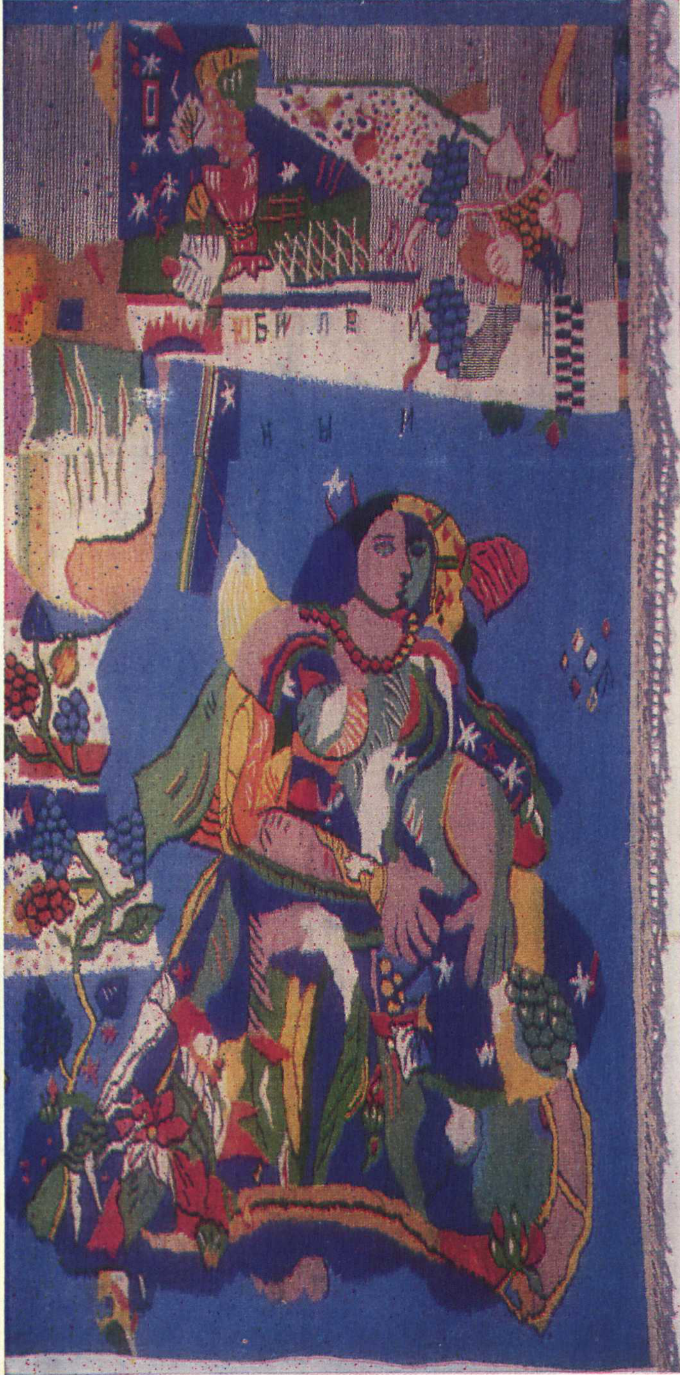


В. Касаткин
Декоративная композиция «Тянь-Шань».
Хрусталь, гутная техника. Гусь-Хрустальный

Е. Ротару
Гобелен «Юбилейный». Фрагмент. Шерсть, ткачество. Кишинев

Г. Камардина
Декоративный комплект «Лето». Керамика. Калинин

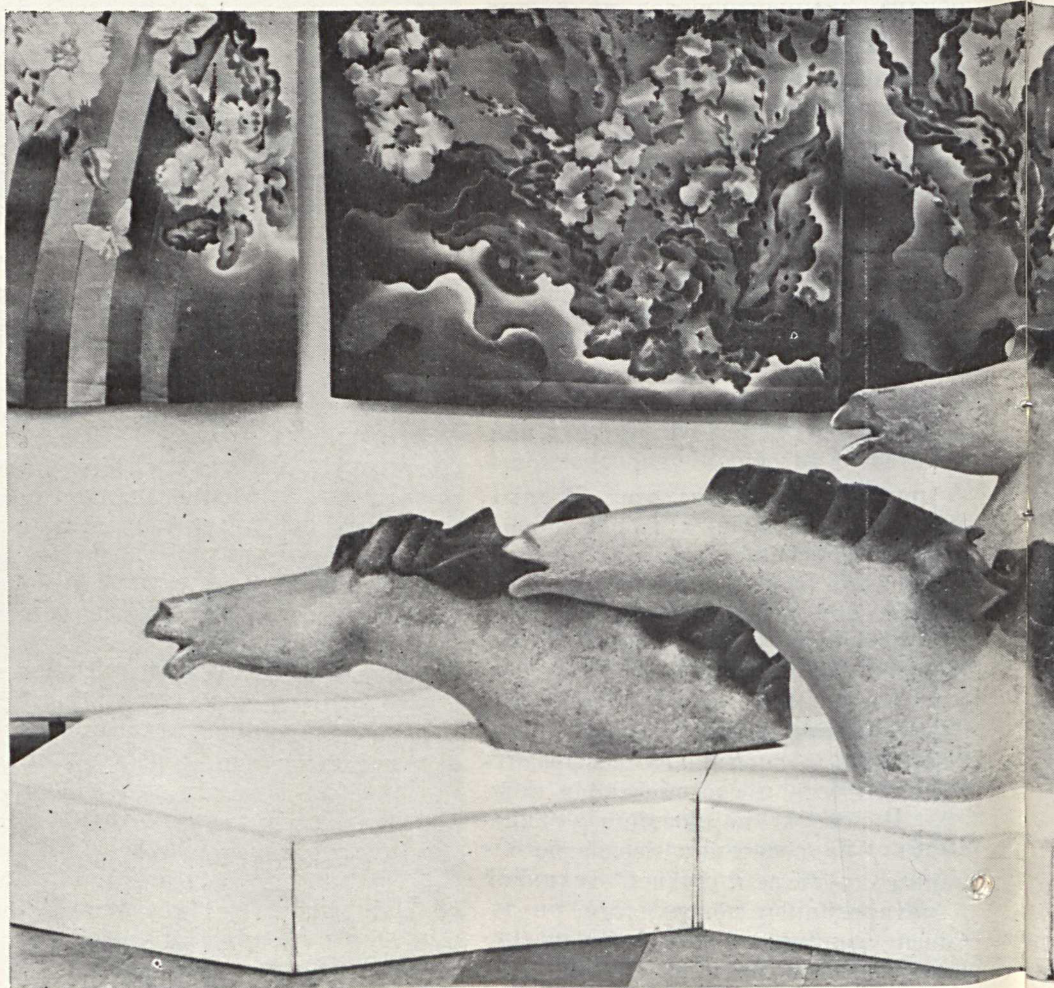
Л. Ракитских
Панно «Выпустите птицу». Фрагмент. Шелк, батик. Пермь
(стр. 7)

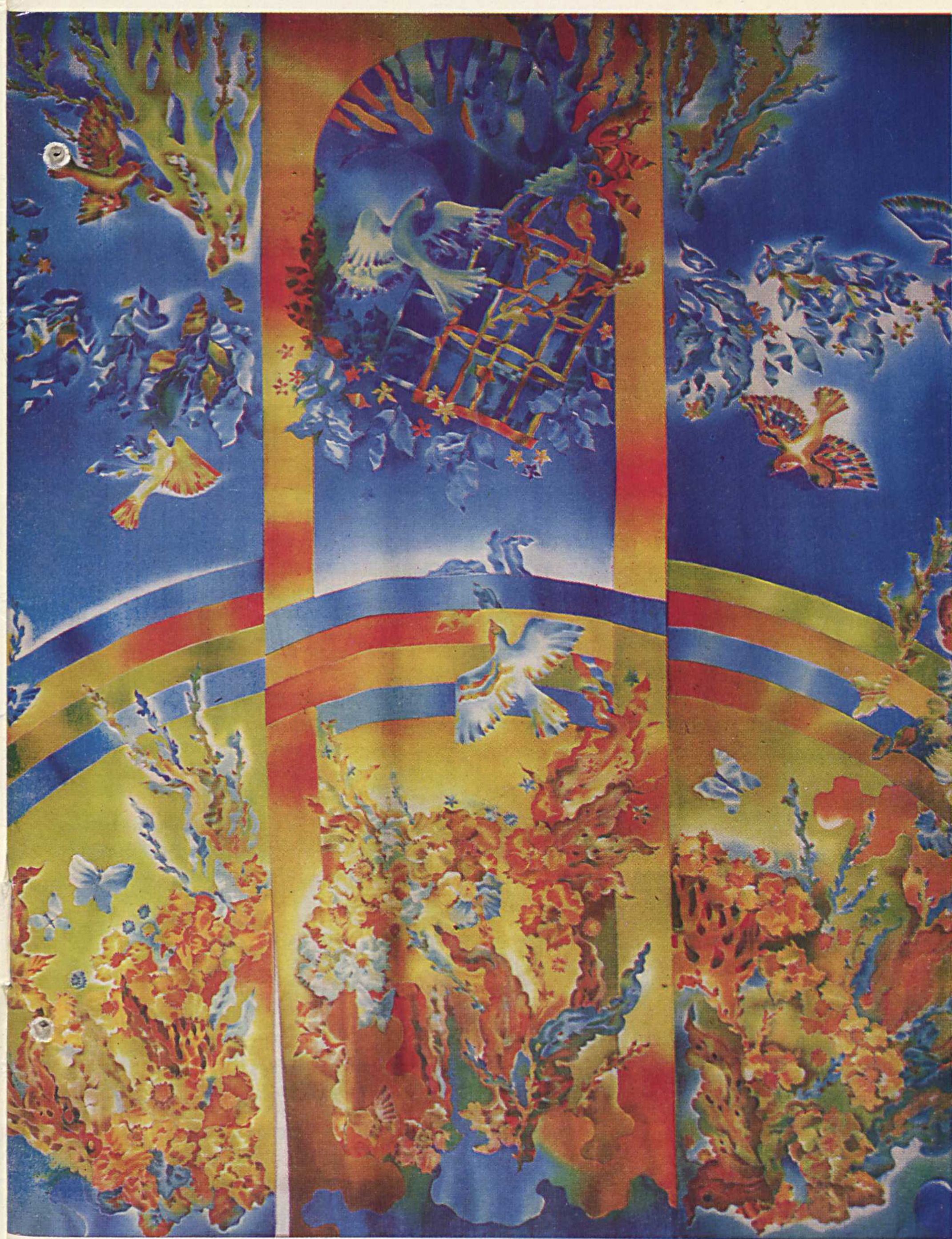




фическом контрасте — уходящие вверх в центре рельсы разрезают темную и светло-серебристую части в изображении тайги. Следует отметить и гобелен «Цветы революции» Г. Головко, Н. Головко и Г. Пономаревой (Ленинград). Они представили красный триптих с включенной в него керамикой — красные гвоздики среди знамен.

В итоге следует подчеркнуть, что «цеховые» достижения керамики, фаянса, фарфора, стекла, художественного текстиля налицо, что здесь проявляются легко различимые школы, в частности, ленинградская, московская и т. д. Самое молодое поколение художников берет формальные завоевания декоративного искусства рубежа 60—70-х годов как наследство, как нечто уже данное им. И теперь во всеоружии доставшегося им мастерства, этих художников влечет к широким аспектам и проблемам пластических искусств. Образ становится многосоставным и иногда начинает при этом балансировать на грани иллюстративности. Интеллектуальное воображение, игра ума, «цитирование» образов из других видов и жанров, эпох и стилей приводят вместо цельности к «художественному монтажу». Привычные





функциональные предметы превращаются часто в сценическую площадку, «прорастают» человеческими фигурами. На выставке уже не встретишь прямо утилитарных вещей, может быть, за исключением набора бокалов из зеленого стекла с двумя кувшинами (гутная техника, сульфидная крошка) Л. Горшковой (Москва). Да и она ищет символического художественного ряда, назвав свой сервиз «Зеленый дол». Вместе с тем у молодых авторов чувствуется неудовлетворенность в стремлении к универсализации художника, работающего только в одном из видов искусства. И некоторые выпускники МВХПУ, рижской Академии художеств, Таллинского художественного института и др., получив значительную подготовку на прикладных и дизайнерских отделениях, потом переходят в живопись (например, уже упоминавшиеся В. Петров, А. Кесккюла), графику, что заслуживает особого анализа.

По-видимому, нынешнее сближение интересов художников на почве станковизма связано с их стремлением к серьезности искусства, отражающего жизнь, к глубинным слоям образности. Их пафос по-новому продолжает ту линию, которая разрабатывалась поколением художников, связанным с движением «искусство в производство», «искусство в быт», а затем теми художниками, которые выдвигали на первый план декоративность как жизнеутверждающее гедонистическое начало в окружении живописи 60-х годов. Но давая такое объяснение, все же важно сказать, что серьезность не исчерпывается станковостью, даже в пределах выставки.

Творческие устремления художников-прикладников могут быть реализованы в ином, жизненном и архитектурном окружении. Этого акцента, кстати, весьма не хватало на выставке. А ведь ее задачей вполне может быть прогноз, образ иного бытования декоративных произведений.

Но традиционно уровень и характер нашего декоративного искусства определяется именно выставкой и специально — большими смотрами в Манеже, о чем не раз писали. Следовательно, для выявления и показа сегодняшних исканий необходим и какой-то иной, более активный, художественно-программный экспозиционный подход. А то, что утилитарная ветвь в декоративном искусстве оказалась мало интересной для молодых художников, что скорее всего она теряет в их глазах былую значимость, гражданственность, является чрезвычайно серьезным вопросом, выходящим за рамки данного краткого анализа ситуации конца 70-х годов в нашем искусстве в целом и декоративно-прикладном искусстве как его неотъемлемой части.



И. Кролле
Композиция
«Время героев».
Шамот. Рига

Разговор на выставке монументалистов РСФСР

От редакции:
В октябре 1978 года в г. Сочи открылась 4-я республиканская выставка «Художники-монументалисты России». Ежегодные выставки с таким названием, проводимые Союзом художников РСФСР, стали хорошей традицией. Начало ее было заложено в 1973 году открытием первой выставки в Свердловске, затем в Ростове-на-Дону и Казани.
Последняя выставка в Сочи, самая представительная из всех, собрала в своих залах около 200 произведений 82 монументалистов из 20 городов Российской Федерации: Москвы и Владивостока, Мурманска и Краснодара, Барнаула, Ленинграда и др.
Специалистам еще предстоит осмыслить этот материал, проанализировать открывшиеся здесь тенденции и т. д. Мы же сегодня хотим обратиться к выставке как самостоятельному явлению, обладающему собственной культурной ценностью. Опыт организации, накопленный за более чем четырехлетний период существования выставок монументалистов РСФСР, позволяет уже сегодня подвести некоторые итоги, поразмышлять над перспективами.
Об этом и пойдет речь в предлагаемом читателю разговоре искусствоведа и художника, поводом для которого послужила выставка в г. Сочи.
Примеры, использованные в качестве иллюстраций к статье, не претендуют на полноту показа материалов выставки. Их выбор продиктован желанием дать представление о некоторых характерных тенденциях работы монументалистов в архитектуре.

Искусствовед
Только что мы с Вами посмотрели 4-ю выставку монументалистов Российской Федерации.
Выставки монументального искусства в нашей практике явление относительно новое. Традиции их только формируются, и значительную роль здесь играют ежегодные выступления монументалистов РСФСР.
Регулярностью показа они заметно выделяются среди других выставок подобного рода, появляющихся от случая к случаю. Но именно теперь, когда они обрели черты постоянства, утвердились как факт художественной жизни, хочется повнимательнее приглядеться к ним, задуматься над их назначением, осмыслить проделанную работу.
Еще недавно эти выставки радовали уже самим фактом своего появления. Сегодня они вызывают к себе более взыскательное отношение.
Для меня лично в этом смысле показателен пример выставки в Сочи, оставившей в целом чувство неудовлетворенности при том, что организационно она была устроена лучше предыдущих. Но, может быть, я в своих впечатлениях необъективна просто в силу незнания замыслов организаторов выставки? Вот почему я хочу спросить у Вас, как одного из устроителей ее: в чем Вы усматриваете назначение таких выставок?

Художник
Прежде всего — в пропаганде монументального искусства. Ведь что получается — обращенное к самой широкой аудитории, оно сегодня, как ни странно, остается пока и самой малознакомой областью для любителей и знатоков искусства. Кто знает наши произведения, разбросанные по всем концам страны? Кому известны имена их авторов? Для горожанина, да и любого из нас, встречающихся с работами монументалистов в городе или интерьере зданий, они так же анонимны, как и архитектура, в которой располагаются. К тому же там они и оцениваются по иным законам, чем на выставке. По сути, наши выставки на сегодня являются едва ли не единственной формой приобщения публики к монументальной практике как явлению художественного творчества.

Искусствовед
Задача эта, безусловно, важная и нужная. Но выполняет ли ее такая выставка в существующих формах экспозиции? Учитывает ли она особенности жанра, с одной стороны, и психологию зрителя, с другой?
Монументальное искусство — по природе своей искусство не выставочное. Оно живет в городской среде, с ее суетой, движением, многоголосием. Оно откликается на пространственный строй площадей и улиц, дышит масштабами и ритмами архитектуры... В нераздельной слиянности с этой средой, согласованности с ней, заключается едва ли не главное его достоинство.
И все это остается за пределами выставочного зала — ведь ни эскизы, ни фотографии или слайды, из которых в основном состоит экспозиция, не передают той ситуации, для которой задумывалось и создавалось монументальное произведение. Теряется подлинная масштабность его, которая обнаруживает себя в сопоставлении с окружающей застройкой, с пространством, наконец, с человеком.
А потому нередко мы видим, как вещь, построенная с тонким градостроительным расчетом, с тактом по отношению к среде, на выставке смотрится грубой ремесленной поделкой, а произведение с «картинным строем», равнодушное к архитектурной ситуации — склоняет симпатии на свою сторону.
Посетители выставки, не знакомые со спецификой монументального жанра, не в состоянии воспринять условности такого его показа, откорректировать свои впечатления суммой знаний о предмете, как это делает в подобных случаях специалист. В результате они получают искаженное представление как об отдельных работах, так и о монументальной нашей практике в целом.
Дезорганизации зрительных впечатлений способствует и сама форма экспонирования монументальных произведений в традициях станковых выставок. Экспозиция, хотя бы последней выставки, с развешанными по стенам «картинками» лишь закрепляет уже сложившийся стереотип восприятия, настраивает на станковое восприятие монументальных работ, заставляя искать на выставке то, что не отвечает ее природе. Запрограммированный по традиции на получение эстетических переживаний при встрече с авторскими произведениями, зритель уходит разочарованный с монументальных выставок, считая, и не без основания, что хорошо проиллюстрированный каталог вполне смог бы заменить ему это посещение.

Художник
Мне кажется, Вы недооцениваете современного зрителя. Он подготовлен к восприятию наших выставок лучше, чем

мы думаем. Подготовлен не воспитанием, но собственным жизненным опытом. Он живет в архитектуре, он окружен ею постоянно и, поверьте, способен понять увиденное на выставке, оценить плоды сотрудничества архитектора и художников.

Но Вы правы в другом, что познавательная ценность наших выставок только выиграет при более выразительных формах организации экспозиции.

Хочу напомнить лишь о том, что выставки наши рождались трудно. Делались они почти кустарными средствами, усилиями и энтузиазмом самих же монументалистов. Ограниченность наших возможностей заставляла исходить из наличия доступного материала, главным образом, фото или слайдов, дающих более или менее целостное представление о данной работе.

И только теперь, наконец, появляются реальные условия перевести наши самодеятельные усилия в план профессиональной работы. Многое еще предстоит сделать. При этом нужна общая заинтересованность в этом не только художников, но и архитекторов. Присутствие на выставке архитектурных макетов, градостроительных планов, равно как и специально исполненных для нее фрагментов в материале, намного обогатило бы их содержание. Нужны нам и собственные специалисты по созданию экспозиций. Нужен, наконец, просто опыт, а он приходит со временем.

Искусствовед

Опыт четырех выставок хоть и не велик, но и он многому учит.

Нельзя сказать, чтобы на выставках монументалистов России не делались попытки разнообразить формы экспозиционного показа. Собирали «с миру по нитке» — где эскиз, а где фрагмент в материале. Но отсутствие за всем этим определенной программы действий (помимо желания «оживить» выставку) создавало в итоге лишь видимость разнообразия, усугубляя хаотичность общего впечатления. На одной стене перед зрителем выстраивался случайный ряд разнородного материала — фотография, авторский фрагмент, рабочий эскиз... С готовым результатом соседствовал здесь черновой набросок замысла другой работы... А ведь даже в этом наборе, при желании, можно было бы выявить содержательный смысл, задайся организаторы такой целью.

Отсутствие четкого замысла при устройстве экспозиции лишает эффективности усилия, положенные на ее устройство.

Вне этого, без ясной программы действий при показе монументальных работ, выставки такого рода получают чисто информационный смысл, мало что говорящий рядовому посетителю.

Художник

Однако же даже такие недочеты все же не снижают значения наших выставок. Почему, например, мы говорим только о непрофессиональном зрителе? В информации о деятельности монументалистов республики остро нуждаются и специалисты. Где вы, искусствоведы и критики, еще сможете увидеть такую широкую, ежегодно обновляемую панораму монументальных работ? Как иначе сможете проследить за живым потоком практики? Но еще более такие выставки нужны нам художникам. Особенно тем, кто, живя в отдаленных городах, лишены возможности профессионального общения. Для нас они — это наши самоотчеты. Здесь каждый может показать свои новые работы, посмотреть их в ряду других, в сопоставлении с ними трезво оценить сделанное, понять ошибки, обогатиться опытом, определиться в собственных поисках.

Искусствовед

Выставка — как пропаганда достижений монументального искусства среди широкой публики и выставки-самоотчеты, рассчитанные на художников и искусствоведов,— согласитесь, не одно и то же.

Первая диктует принцип отбора материала с упором на самое лучшее. Вторая предполагает более объективный показ монументальной практики в ее реальности. В смещении, невыявленности этих задач и заключается, по-моему, одна из слабостей ваших нынешних выставок.

Это, кстати, проявляется и на этой выставке, где хорошие работы иногда просто теряются в массе работ несравнимо более слабых, именуемых условно «средними». Даже специалисту крайне не просто разобраться в таком смешанном, равнозначно поданном наборе вещей.

А в результате, именно они в глазах посетителей становятся, вопреки намерениям организаторов, воплощением уровня искусства монументалистов в целом. По ним начинают судить о всей нашей монументальной практике, вынося порою заведомо неверные приговоры.

Художник

Ну, а где, скажите, их не было — «средних» работ? Мы привычно судим о прошлом по музейным экспонатам, забывая, что это только крохи искусства каждой эпохи. Время делает жесткий отбор — остается то, чему суждено остаться. Но «средние» работы существовали всегда. Правда уровень их в разные времена мог быть различным.

Однако, давайте посмотрим: так ли уж низок потенциал нашей массовой практики, как мы иногда это подаем? Достаточно сопоставить его с аналогичным слоем работ недавних лет, чтобы убедиться, что профессиональный его уровень не стоит на месте, он растет вместе с ростом общей нашей профессиональной культуры. Но одновременно усложняются и задачи, меняются критерии, растет требовательность к искусству монументалистов. Ведь мы в своих желаниях всегда подвижнее, чем в возможностях их реализации.

Это собственно и создает различия между «лучшими» работами и «средними». Данное обстоятельство, однако, не исключает возможности присутствия последних в экспозиции выставок, где в зримом сопоставлении с лучшими произведениями их слабости открываются и для зрителей, и для самих авторов. Это поможет и формированию общего вкуса, и творческому росту художников. Впрочем, отбор на выставкомах у нас ведется достаточно строгий и то, что не соответствует профессиональным представлениям о допустимом уровне качества, на выставку, как правило, не попадает.

Искусствовед

Зато сквозь этот отбор беспрепятственно проходят произведения, словно списанные со знакомых «образцов». Обычно они исполнены вполне профессионально и производят впечатление «благополучных». Если бы я не знала источников вдохновения, взятых за основу тем или иным автором, то, вероятно, сочла бы такую работу достойной похвалы. Она сильна достоинствами оригинала и даже «привязана» к местным условиям, как это бывает с типовыми проектами. Но увлечь, подарить радость новизны она не может, поскольку представляет всего лишь еще один вариант уже кем-то сказанного слова.

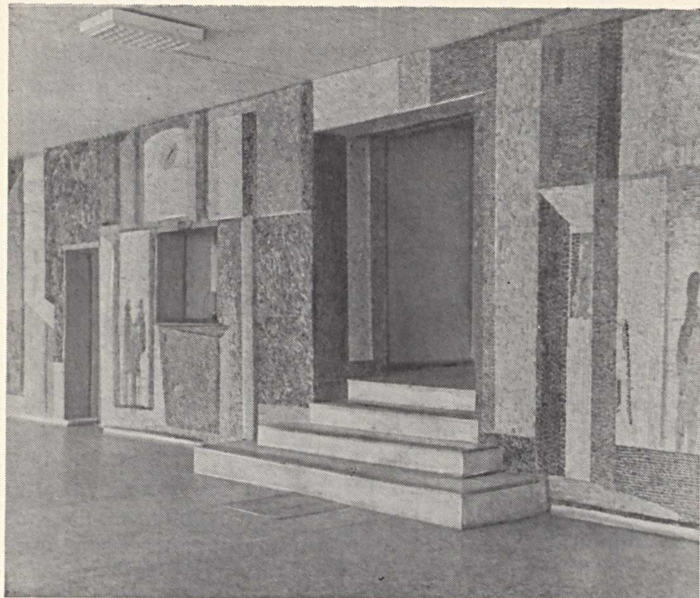
При этом возникает и обратное воздействие таких повторений на «образцы», дискредитирующее их. При многократном тиражировании теряется новизна открытия и то, что раньше привлекало в оригинале, оборачивается в итоге заурядным «оформительским приемом», доступном каждому исполнителю.

Что это: издержки образования, отсутствие профессиональной этики? Или может быть невольный результат ориентации на какие-то неписанные критерии при отборе?

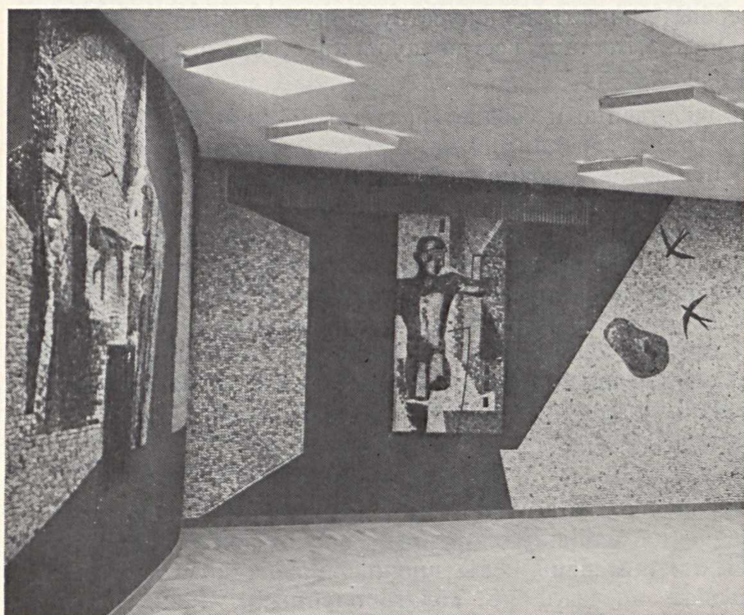
Художник

Явление, о котором Вы говорите, на мой взгляд, не столь очевидно однозначно. Оно проявляется непреднамеренно. Выставка лишь фиксирует характерные приметы живой практики.

Однако, что плохого в том, что художник начинает свой творческий путь с обучения, даже подражания, хорошему образцу? Это было опять-таки во все времена. Сколько таких работ в традициях какой-нибудь «школы» можно вспомнить из искусства Возрождения. В монументальном искусстве вообще такая «преемственность» — даже необходима. Работа в архитектуре связывает художника жесткими условиями. Есть конкретный объект со своими масштабами, ритмами, пространственным строем. Эти условия складываются в своеобразную «систему координат», которую монументалист должен освоить, выразить

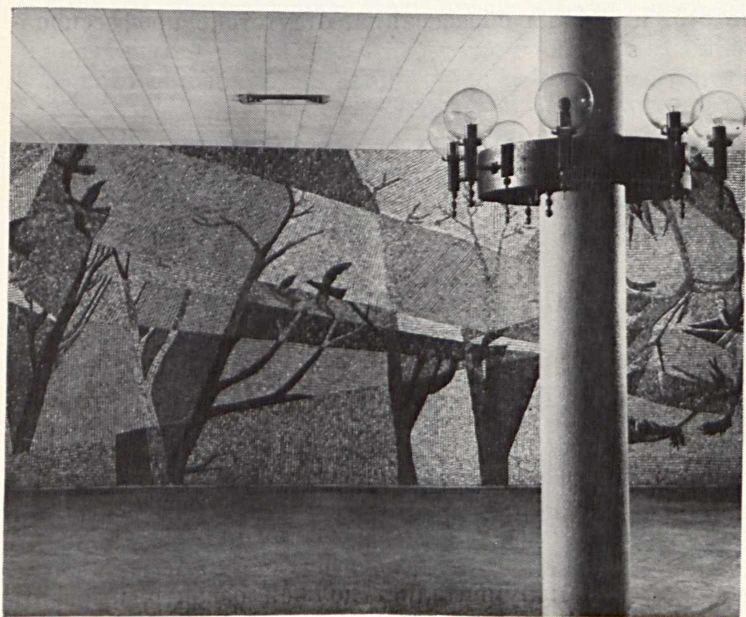


Г. Тебляшкин
Мозаика в санатории «Мещерские зори». Гусь-Хрустальный



В. Васильцов, Э. Жаренова
Мозаика и сграффито на станции обслуживания автомобилей «Жигули». Москва

Н. Андронов, Н. Егоршина
Мозаика в кафе «Печора». Москва



на языке изобразительного искусства, создать эквивалентную ей живописно-пластическую систему.
Сделать это не просто. Результат достигается здесь не усилиями одиночек, а коллективным опытом. Кто-то закладывает начало новой системы, а дальше идет ее совершенствование, обогащение, развитие. Каждый что-то привносит в нее от себя, вкладывая сюда частицу своего таланта. Так формировались все известные нам от прошлого системы синтеза искусства. Этот процесс продолжается и сегодня. И неважно, кто встанет в начале, а кто завершит. Важен позитивный результат, а не мелочное самолюбие, желание быть непохожим на других.

Искусствовед
Это так, если отвлечься от реальности нашей конкретной практики. По моему мнению здесь идет процесс другого рода. Он носит явно «потребительский» оттенок и связан с надеждами достижения быстрого успеха без больших умственных и творческих затрат.
И естественно, возникает вопрос: утверждая права гражданства за такими работами, не закрепим ли мы «иждивенческие» настроения среди художников, не узаконим ли засилие стереотипов и штампов? Угроза эта, по-моему, вполне реальна. Тиражированность однажды и кем-то найденного образа, мотива, приема или композиционного хода стало распространенным явлением в массовой монументальной практике. Явлением далеко не безобидным, последствие которого обнаруживает себя в нивелировании творческой индивидуальности в монументальном искусстве.

Художник
Конечно, тиражность не лучший, хотя и допустимый, способ самоутверждения профессиональной культуры в нашей области, внедрения ее в массовое сознание тех, неизвестных зачастую нам исполнителей, чьи работы во множестве появляются под напором спроса.
Я рассматриваю это как начальную ступень, восполняющую издержки образования, как накопление ремесленного опыта молодыми художниками, за которым, уверен, им откроются новые перспективы уже для сознательного творческого труда, для дальнейшего совершенствования общей системы.
А потом, почему обязательно рассматривать некие, утвердившиеся в лучших наших работах принципы в качестве ограничительных рамок, стесняющих индивидуальность художника? Рамки эти достаточно гибки. И если Вы внимательно присмотритесь к такого рода работам, то разглядите за единой конструктивной системой возможность множества несхожих решений, просторных и емких для выявления авторской личности художника, ее неповторимости.

Искусствовед
А нужно ли сохранять прежние, сложившиеся еще в 60-е годы принципы взаимоотношения монументального искусства с архитектурой сегодня, когда художники переходят на иной характер связей с ней?
Развитие практики последних лет явно идет не в линейной прогрессии, а в разветвлении поисков по разным направлениям, в откровенном нарушении равноправного диалога художника с архитектором.
Я вижу это в том, как начинают монументалисты подменять иногда архитекторов, произвольно изменяя характер заданной ситуации, создавая, как это делает театральный художник, новый образ интерьера.
В русле этого же движения, по-моему, находятся и почти полярные устремления, намеренно игнорирующие условия, диктуемые архитектурой, для создания «самоценных» живописных произведений.
В той же связи можно рассматривать и растущий интерес монументалистов к работе вне стен архитектуры — в природной среде или пространстве городских площадей и улиц.

Художник
Тенденции, о которых Вы говорите, мне знакомы. Конечно и в «разрушении архитектуры» может быть заложено зерно синтеза. Но лишь при соблюдении все-таки законов архитектуры, осознанном к ним отношении. К сожалению, чаще всего приходится сталкиваться с примерами бессмысленного разрушения, чем строительства нового. То, что при этом получается, нельзя назвать иначе, как ком-

промисс. Самоцельная, визуальная игра с формами незаметно уводит многих художников в эклектику и стилизацию. Нелепо, словно яркие новые заплатки на плохой одежде, смотрятся порой в архитектуре и «большие картины» в вечных материалах, дискредитируя таким результатом важные общественно-политические темы.

Однако, нельзя добиться чего-то, выдвигая эффекты пластической выразительности или тематической содержательности в ущерб конструктивной логики. А ведь именно в отсутствии этой логики и заключается основная ошибка большинства подобных попыток. Я не вижу за ними (в массе своей) четкости профессиональной позиции, концептуальности, как принято теперь говорить, которая отличает работы наших художников старшего поколения. По-моему, рискованно соглашаться на такие поиски, когда еще не освоена азбука ремесла. Если же мы согласимся и как-то будем проводить в нашей выставочной политике утверждение бессмысленного своеволия работы художника в архитектуре, то совершим большую ошибку. Это лишь закрепит такое печальное следствие, как дилетантизм, непозволительный в искусстве, способный привести разве что к новому украшательству и не более.

Искусствовед

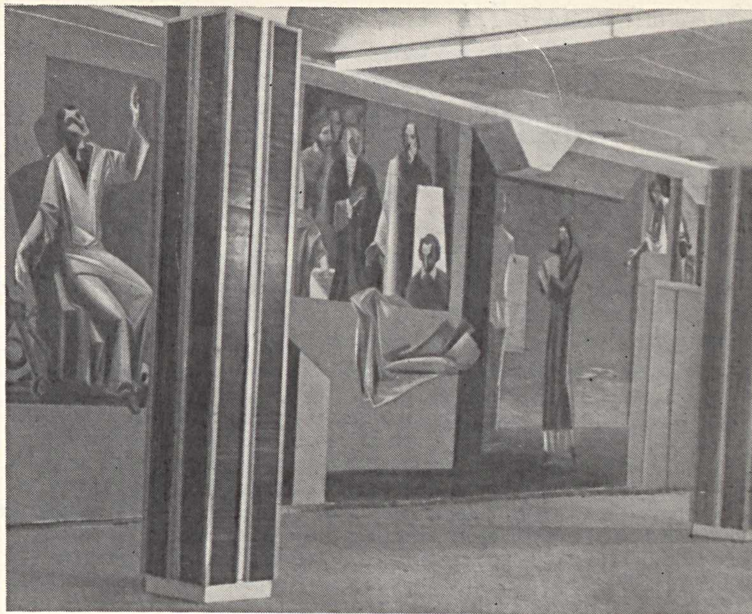
Не слишком ли мы спешим порою с выводами, не успев приглядеться к происходящему? Попробуйте сопоставить складывающиеся сегодня в работе монументалистов тенденции с развитием других жанров прикладного и даже изобразительного искусств и вы обнаружите между ними немало сходных черт.

А почему бы не допустить за тем, что на первый взгляд кажется хаотичным и беспринципным, формирование новых принципов синтеза искусств, отражающих какие-то существенные изменения в художественном сознании нашего времени.

Каковы эти изменения, какие ценностные ориентации они с собой несут, мы почти ничего об этом не знаем. А главное, не пытаемся разобраться в сложном клубке поисков идущих сегодня. Примером могут служить выставки, о которых идет у нас с вами речь. Они никак не отражают сложности современного развития монументального искусства. А ведь они могли бы оказать существенную помощь для раскрытия многих процессов художественной практики.

Отсутствие такой четкой целенаправленности при организации выставок монументалистов России во многом и рождает чувство неудовлетворенности ими, снижает их звучание. Вероятно, пришло время, когда уже нельзя ограничиваться пассивным отношением к созданию их экспозиций. Нужна программность в замысле выставок. Не сглаживать творческую полемику, а выявлять ее; не усреднять состав работ, а заострять контрасты. Они должны ставить проблемы, будить активность и критиков, и художников. Такими мне хочется видеть выставки монументального искусства, а инициативу их организации вполне под силу было бы взять Союзу художников РСФСР, накопившему уже определенный опыт их устройства.

Итак, в разговоре, состоявшемся на выставке монументалистов Российской Федерации в г. Сочи между председателем Комиссии по монументально-декоративному искусству Правления СХ РСФСР В. Холмогоровым и искусствоведом Н. Давыдовой, выявились два подхода к оценке одних и тех же явлений. Признавая за каждым из участников этого разговора право на собственную точку зрения, мы расцениваем его как еще одно свидетельство сложности и неоднозначности происходящих сегодня в монументальном искусстве процессов, требующих всестороннего внимательного исследования. Но одно в этом разговоре несомненно — выставки монументального искусства должны обрести собственные черты, определиться в своем назначении, выйти на решение более сложных задач, непосредственно откликаясь на творческие проблемы, стоящие перед художниками, архитекторами, скульпторами, искусствоведами.



Н. Мироненко, А. Талащук
Роспись в техникуме целлюлозно-бумажной промышленности. Братск



Г. Алексеев, О. Алексеева
Роспись в Доме культуры шинного завода. Барнаул

В. Михайлов
Роспись в ресторане «Север». Вологда



«Кто мы?» — обсуждают художники театра

Когда-то художник Нико Пиросманашвили сказал другим художникам: «Вот что нам нужно, братья. Давайте поставим большой стол, на нем — большой самовар, сядем вокруг и будем разговаривать». Редакция решила поступить согласно этому указанию, заменив самовар пирогами, а художников вообще — театральными художниками и критиками, которые ими занимаются. В ходе беседы достаточно ясно выявились, наконец, взгляды, взаимоотношения тех и других, иными словами — практики и теории. Публикуя материалы нашего «круглого стола», мы постарались не сглаживать острых углов и сохранить особенности развития этой беседы, хотя и несколько сократив стенограмму: публиковать ее полностью было бы затруднительно, потому что разговор продолжался шесть часов.
Как критика отражает процессы, происходящие в театре? Как воспринимает художник искусствоведа? Каков сейчас характер взаимоотношений художника и режиссера и какова мера ответственности художника за конечный результат общей работы — спектакль?
Вот круг основных вопросов, поднятых за «круглым столом». О том, насколько они были разрешены, предлагаем судить читателю, добавив, что встреча прошла в теплой и дружеской обстановке и невольно обрела драматургический характер, спровоцировав и способ подачи материала.
Итак:

КТО МЫ?

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПЬЕСА В ДВУХ АКТАХ

Действующие лица:

1. Азизян Марина — художник (Ленинград)
2. Алимов Сергей — художник (Москва)
3. Баженов Виктор — искусствовед (Москва)
4. Белов Петр — художник (Москва)
5. Бенедиктов Станислав — художник (Москва)
6. Березкин Виктор — критик (Москва)
7. Боровский Давид — художник (Москва)
8. Вульферт Надежда — критик (Москва)
9. Герчук Юрий — искусствовед (Москва)
10. Данилин Владимир — критик (Москва)
11. Дружинина Светлана — критик (Ленинград)
12. Егорьева Елена — критик (Москва)
13. Коваленко Георгий — критик (Москва)
14. Кочергин Эдуард — художник (Ленинград)
15. Крымов Дмитрий — художник (Москва)
16. Левенталь Валерий — художник (Москва)
17. Лидер Даниил — художник (Киев)
18. Листовский Валерий — художник-технолог (Москва)
19. Лупандина Анастасия — критик (Москва)
20. Мамедов Эльгин — художник (Баку)
21. Мессерер Борис — художник (Москва)
22. Новацкий Виктор — критик (Москва)
23. Оганесян Анаит — искусствовед, ВТО (Москва)
24. Ракитина Елена — искусствовед (Москва)
25. Ромадин Михаил — художник (Москва)
26. Рыбасова Мария — художник (Москва)
27. Серебровский Владимир — художник (Москва)
28. Скопина Людмила — художник (Москва)
29. Фридман Юрий — режиссер (Москва)
30. Унгуряну Ион — режиссер (Москва)
31. Ясулович Наталья — критик (Москва)
32—43. Сотрудники журнала «ДИ СССР»
44. Просто любознательный человек

АКТ I

Декорация представляет собою интерьер редакции в 6 часов вечера. За круглым редакционным столом и всюду сидят художники, искусствоведы, критики, режиссеры и сотрудники редакции. Общий шум, переговоры и бурный обмен приветствиями и мнениями не стихает, когда искусствовед И. Уварова, редактор отдела журнала, говорит.

И. Уварова

...Находясь внутри жизненной ситуации, мы не замечаем, как связаны между собой наши представления о вещах, направления мысли, интересы с пристрастия.

Почему и как это происходит что то, что рождено в душе индивида, оказывается одновременно рожденным другими, а искусство уже приготовило свой образ этого явления? Встреча искусства и жизни происходит на уровне культуры, в каком-то смысле мы ее вассалы, а не только создатели, как мы думаем. Взаимоотношения жизненного опыта, творческой индивидуальности, личных влечений, творческих планов и процессов, происходящих в искусстве, сложны. И весь этот разговор склоняется к тому, ради чего мы и собрались сегодня: к сценографии.

Любознательный человек

Можно спросить, что такое сценография?

И. Уварова

Отвлекаясь на минуту от ее самоценности и даже от ее роли и позиции в театре, скажу, что она в рамках своей системы во многом отразила наши представления об искусстве и жизни, представления, которые сложились в климате культуры, доставшейся нам.

Но это точка зрения человека, занимающегося делами сценографии, точка отсчета «изнутри». Когда мы собираемся в стенах ВТО на обсуждении выставки «Итоги сезона», все складывается так, будто кроме нашей сценографии ничего больше на свете нет и быть не может. Но когда я приношу фотографии лучших ваших работ сюда, в редакцию, мне говорят: «А других фотографий нет?» Ибо среди иных иллюстраций журнала, рядом с архитектурой и монументами, среди ваз и сервизов, они смотрятся жестко, отчужденно и вызывающе. Все оказывается субъективным; и особо остро встает вопрос о критериях оценок критика. Как критики мы подчас бессильны оценить то или иное явление; в своей работе и в работах коллег я не нахожу точки отсчета, с которой мы могли бы подойти к анализу сценографии как явления культуры.

В сценографии теперь много художников и ярких индивидуальностей. И все же, если кто-нибудь непосвященный увидит ряд работ сценографов одновременно, он будет поражен тем, что эта эстетическая система столь упорно ограничивает художников в выборе средств и заставляет их пользоваться определенными элементами. Сценография выработала свой способ взаимодействия с действительностью, с нами, и, если хотите, с художником. При всей сдержанности изобразительных средств она все время разворачивается по отношению к сценическому пространству таким образом, что постоянно расширяет пределы, поставленные театром и драматургией, открывая новые горизонты перед режиссурой.

Но расширяя пределы драматургии, вводя на сцену исторический и социальный фон, не нарушает ли художник эстетические нормы авторских прав? И, наконец, хотелось бы, чтобы мы поговорили сегодня о взаимодействии сценографии с практикой театра. На протяжении многих лет критики (в том числе и я) пребывали в убеждении, что художник — передовое начало в театре, и потому художник должен гнуть свою линию, ни на что иное не обращая особого внимания.

Е. Ракитина, искусствовед

Прежде чем говорить о сложных проблемах, не лучше ли сначала договориться о простых вещах. Например, об элементарном уважении к художнику. И мне бы в этой связи очень хотелось узнать почему статья Г. Коваленко, напечатанная в «ДИ», о выставке семи грузинских художников имеет подзаголовок «Выставка шести грузинских художников».

И почему в статье, обстоятельно рассказывающей о каждом из участников, нет ни слова о Г. Гуния, который, между прочим, был душой и вдохновителем этой выставки, да и просто сам по себе очень достойный художник. Сегодня здесь собралось 25 человек, но где гарантия, что редакция, публикуя материалы «круглого стола», не напишет, что нас было три с половиной?

И. Уварова

Действительно, Георгий Гуния очень хороший художник, мы готовим его творческий портрет. Что же касается этой статьи Коваленко, описание работ Гуния выпало, хотя фотография эскиза здесь опубликована. Это недоразумение, оно произошло по причине сугубо редакционных обстоятельств, но, конечно, никакого умысла тут нет. Но не будем останавливаться на частностях, перейдем к нашим проблемам.

(Общий шум возникает снова. Е. Ракитину поддерживают С. Дружинина и А. Оганесян).

Все-таки мы хотели бы поговорить о сценографии.

Кстати, по счастливому стечению обстоятельств, у нас тут одновременно режиссер и художник одного и того же спектакля — Унгуряну и Кочергин ставили пьесу «Святая святых» в Театре Советской Армии. Было бы интересно услышать, как они помогали и как мешали друг другу.

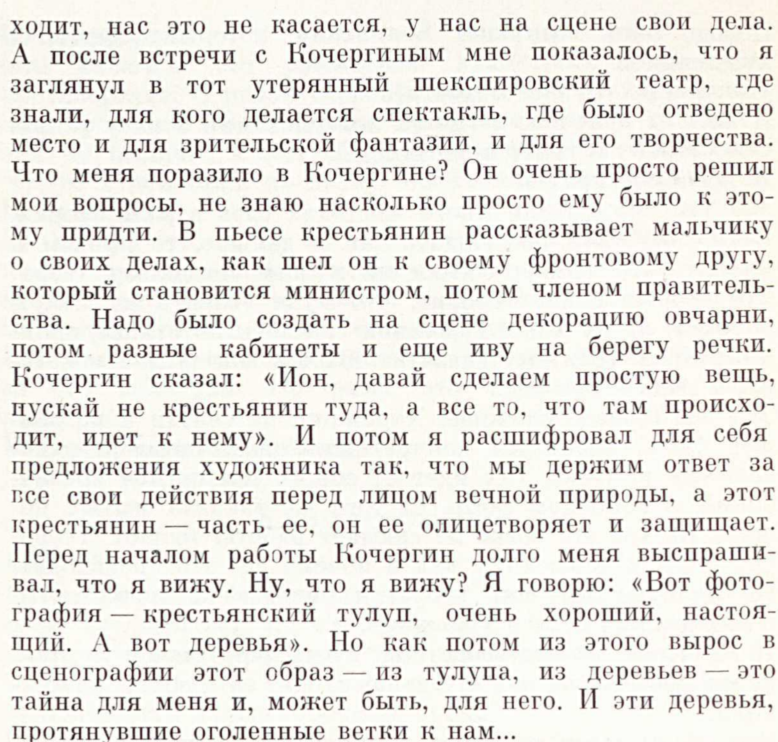
И. Унгуряну, режиссер

Для меня художник стоит на первом месте, сразу после драматурга. Потому что именно с него начинается вера в театр. Я это понял, как только начал заниматься режиссурой, и так думаю и сейчас. В пьесе Друцэ очень подробные ремарки, с их помощью может сложиться образ, идущий от натуралистической эстетики, она, видимо, помогала автору, но могла помешать художнику и мне. И тогда мы подошли к пьесе Друцэ, как к пьесам Шекспира, там ничего подробно ведь не указано, ни где, ни как, а идет только жизнь человеческого духа. Была простая тайна, которой владел шекспировский театр. Там по сути ничего не выносили на сцену, но выходили актеры и создавали целый мир, вселенную, и зритель жил в ней. Сегодня мы нагораживаем на сцене мир, строим вселенную, а зрители тому мало верят. Что происходит? Какая трагическая ошибка, что мы не понимаем воспринимающего наше творчество человека!

Мне кажется, мы агрессивны по отношению к зрителю, зачастую мы за него все делаем — за него играем, за него решаем, за него плачем и смеемся, а что с ним происходит, нас это не касается, у нас на сцене свои дела. А после встречи с Кочергиным мне показалось, что я заглянул в тот утерянный шекспировский театр, где знали, для кого делается спектакль, где было отведено место и для зрительской фантазии, и для его творчества. Что меня поразило в Кочергине? Он очень просто решил мои вопросы, не знаю насколько просто ему было к этому придти. В пьесе крестьянин рассказывает мальчику о своих делах, как шел он к своему фронтовому другу, который становится министром, потом членом правительства. Надо было создать на сцене декорацию овчарни, потом разные кабинеты и еще иву на берегу речки. Кочергин сказал: «Ион, давай сделаем простую вещь, пускай не крестьянин туда, а все то, что там происходит, идет к нему». И потом я расшифровал для себя предложения художника так, что мы держим ответ за все свои действия перед лицом вечной природы, а этот крестьянин — часть ее, он ее олицетворяет и защищает. Перед началом работы Кочергин долго меня выспрашивал, что я вижу. Ну, что я вижу? Я говорю: «Вот фотография — крестьянский тулуп, очень хороший, настоящий. А вот деревья». Но как потом из этого вырос в сценографии этот образ — из тулупа, из деревьев — это тайна для меня и, может быть, для него. И эти деревья, протянувшие оголенные ветки к нам...

Б. Мессерер, художник

Вы знаете, по-моему, мы что-то на неправильном пути.



Зачем вы все это говорите? Мне не интересны ваши теоретизирования. И вообще следует ли так теоретизировать? В журнале, мне кажется, важно давать достаточно точный отчет о событиях. Вот у нас в октябре бывает выставка «Итоги сезона». Пусть из года в год появляется в журнале публикация, чтобы люди могли следить за тем, что происходит.

И. Уварова

Хроника, безусловно, нужна, но не более, чем хроника. Для обзора текущей жизни есть толстый журнал «Театр», есть газеты. Мы же лимитированы объемом, но и не в этом дело, а в наших задачах. Если вы читаете наш журнал, вы, может быть, обратили внимание на то, что явления, которые происходят во всех сферах искусства, входящих в круг внимания журнала, мы пытаемся обобщить, осмыслить, понять процессы.

М. Ромадин, художник

Я с вами согласен (уходит).

В. Левенталь, художник

А может быть «ДИ» вообще не стоит писать о сценографии? Прошу прощения, но всякий раз я с некоторым смущением читаю журнал. У меня есть серьезные возражения против теоретических статей. Постоянно встречается, например, «микро»- и «макрокосм». Это, конечно, очень приятно сознавать себя песчинкой и целым мирозданием, но если на этом основании мне разрешат делать что угодно, поскольку сценографии все дозволено, мне от этого не легче. Мне бы хотелось, чтобы критика была пристрастна, но я не буду теоретизировать, потому что теоретизировать глупо.

(Шум, возгласы: «Правильно!» «Так!» и «Оставьте нас в покое!»)

Борис абсолютно прав, самое интересное для нас, когда мы заводимся на обсуждении итогов сезона. И я вообще не считаю, что на базе нашей профессии можно строить большие теоретические здания. Она ясна — наша профессия: открывается занавес, и сразу видно, дурак ты или нет.

Любознательный человек

Но все-таки я бы хотел узнать...

В. Левенталь

Не знаю! Очень прошу меня извинить, но мое глубокое убеждение, что сценографии, как таковой, нет. Есть театр, есть художник театра.

Е. Ракитина

Мы просто забалдели этим словом. Я помню, когда оно появилось, после Пражских квадриеннале. И теперь все так говорят, ничего в это не вкладывая.

В. Левенталь

У вас был чудесный номер, посвященный искусству книги. Там была такая фотография — сверху все было снято... Но чтобы сделать такой журнал по поводу театра, к нему надо готовиться.

(Реплика: «Но по проблеме книги ведь сначала был «круглый стол», были высказаны идеи!»).

Н. Вульферт, критик

Я думаю, что люди, принявшие участие в обсуждении искусства книги, пришли сюда на более зрелом уровне размышления.

(Реплика: «Книга дольше живет!»)

Нет, не думаю, что она живет дольше сценографии; если вести отсчет от масок первобытных народов, то сценография и старше. Но к книге интерес больший и более давний. Есть, например, клуб художников книги, там с большим вниманием обсуждают книжные проблемы. Валерий Яковлевич правильно говорит, что из ничего ничего не делается. Но у нас есть ряд серьезных критиков, есть талантливые молодые критики. Вероятно, действительно настала пора собрать силы и подумать, как и куда идти.

Мне кажется очень интересной задача, поставленная сегодня перед нами, и я благодарю журнал от себя лично и от имени собравшихся за инициативу пригласить нас сюда и начать эту работу. Может быть именно в вашем журнале имеет смысл заняться проблемой пространства. Проблемой действенной сценографии.

Любознательный человек

Я хотел бы спросить, что такое действенная сценография?

бираются художники и критики и неважно за каким столом круглым, или квадратным, или еще каким... Убедительнее всего история. Театр изменяли и определяли Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, словом, великие режиссеры. А что же художники? Здесь, я думаю, излишне перечислять замечательных мастеров тех лет, которые как художники и как личности ни в чем не уступали режиссерам.

Любознательный человек

Мне бы хотелось уточнить: понятие «сценография» адекватно понятию «театрально-декорационное искусство» или отлично от него и определяет направление? Сценография и декорация — синонимы или нет?

В. Левенталь

Я понимаю простейшую категорию: художник театра. Как только дело доходит до слова «сценография» — тут для меня темный лес. Я пришел на один спектакль Боровского, где никакой сценографии не было, но там мыли пол, и у меня что-то захолонуло. Там было ощущение правды, там возник театр. Я бы хотел, чтобы в журнале практически копали наше дело, теоретизирование напоминает мне грустную историю с врачом, который спрашивал, икал ли больной перед смертью. А когда я читаю статью Березкина, я думаю с ужасом: делаю ли я действенную декорацию? Работаю ли я в пространстве? А в каком особенном пространстве мне работать, если у меня там 8 метров глубины на 14?!



И. Унгуряну

— Это так интересно!

Г. Коваленко, критик

У Боровского в «Иванове» ничего на сцене не действует. Действенная сценография сказалась в самом подходе к Чехову.

Н. Вульферт

Я думаю, что это раскрытие драматургического образа в динамической пластике спектакля.

В. Левенталь

Не обязательно динамической.

Н. Вульферт

Не обязательно, чтобы фурки ездили туда-сюда. Бывает, что все стоит на месте, но замысел художника развивается в полной мере только в динамическом развитии спектакля, и он необходим для динамического развития спектакля. Для этого необязательна конструктивная система, это возможно и в живописной системе. Если же перейти к частному случаю, к разговору об «Иванове», я сначала увидела макет, и, честно говоря, это было настолько прекрасно, что мне уже больше ничего не было нужно. А когда я увидела спектакль Художественного театра, он мне мешал воспринимать декорации.

Д. Боровский, художник

Бесконечные жалобы на неудачную режиссуру, с одной стороны, а с другой — своего рода сценографический бум — ни к чему не приводят. Вряд ли сценография сама по себе направляет и определяет театр. Эта, простите, банальная мысль приходит всякий раз, когда со-

Передо мной возникает Белинский, который направлял художников.

(Возгласы: «Верно! Верно!»)

Я жду от критика, когда он повернет мою голову в другую сторону и ткнет меня носом.

В. Данилин, критик

Мы уже выслушали много жестоких слов о роли теории. Если мы будем рассуждать так и дальше, то придем к выводу, что теория совсем не нужна, поскольку теоретик вообще редко говорит, что куда ставить на какую полочку. И ни один художник слушать не станет принципиально, если ему сказать: положи вон туда эту краску, а сюда — вот эту.

Тут все гораздо сложнее. Художник не связан и не должен быть связанным конкретными указаниями и замечаниями критика. Все идет от общих мыслей, от впечатлений, в конечном счете, от того же «запаха мытых полов». Но все это вовсе не снимает работы теории. Теоретик должен осмыслять, как и почему все это происходит. Но ни один хороший теоретик никогда не скажет, что и как должен делать художник.

И все равно работа теоретика пусть через какой-то этап, через поколение, обязательно входит в работу художника.

Что же касается терминов «макрокосм», «микрокосм», то тут они иногда возможно и перехватывают. Но дело в том, что сама по себе идея эта очень новая, она входила

с большим трудом, преодолевая сопротивление системному подходу к миру. Но ведь художник, когда он творит, творит в полном подключении к своей эпохе, времени, системе, к своей модели мира. Иногда он может этого не сознавать, иногда может сознавать и от этого отталкиваться. Такая, собственно говоря, психотехника. А вне этой системы он работать не может. Художник может считать себя сценографом, полноправным творцом мира, или более скромно просто театральным художником — все равно он должен работать так же искренне, как он работает. Теория же не может замыкаться на ощущениях художника. Она обязана извлекать общие закономерности и делать свои выводы.

Другое дело, что это не всегда хорошо получается. Но подход обязательно должен быть. И даже, когда все проблемы, которые нас занимают — фантастическое предположение — будут решены, теоретик все равно не вручит художнику философский камень...

В. Левенталь

...Профессия проста! И, умоляю вас, не нагнетайте ужаса проблем. Критика должна исходить из специфики нашего дела. Я жду, чтобы мне сказали что-то новое, пусть критики, пусть режиссер. Я жду от режиссера слова, которого я сам не знаю, а мне тут объясняют, как Кочергин сделал декорацию, как выдумал деревья. Это, его дело, ему за выдумку деньги платят. А я хочу, чтобы мне говорили о таинстве, о поэзии профессии.

когда ты говоришь о критике и о художественном творчестве, с одной стороны крайне унижая свою профессию до чисто технических дел, ты ее вроде бы ставишь на тот уровень, где микро- и макрокосм вроде бы и не светят. Но тем самым — странная вещь! — ты эту профессию возводишь на более высокую ступень, чем ты думаешь. Здесь есть цеховое высокомерие: никто не допускается, критики тем более. Так было в средневековых цехах — тогда не допускали к тайнам профессии. Итак, критик — это человек, который не умеет рисовать. В твоих словах это ясно сквозит, хотя ты хочешь поставить свою профессию, нашу профессию, на элементарный уровень. Мы «лудим»...

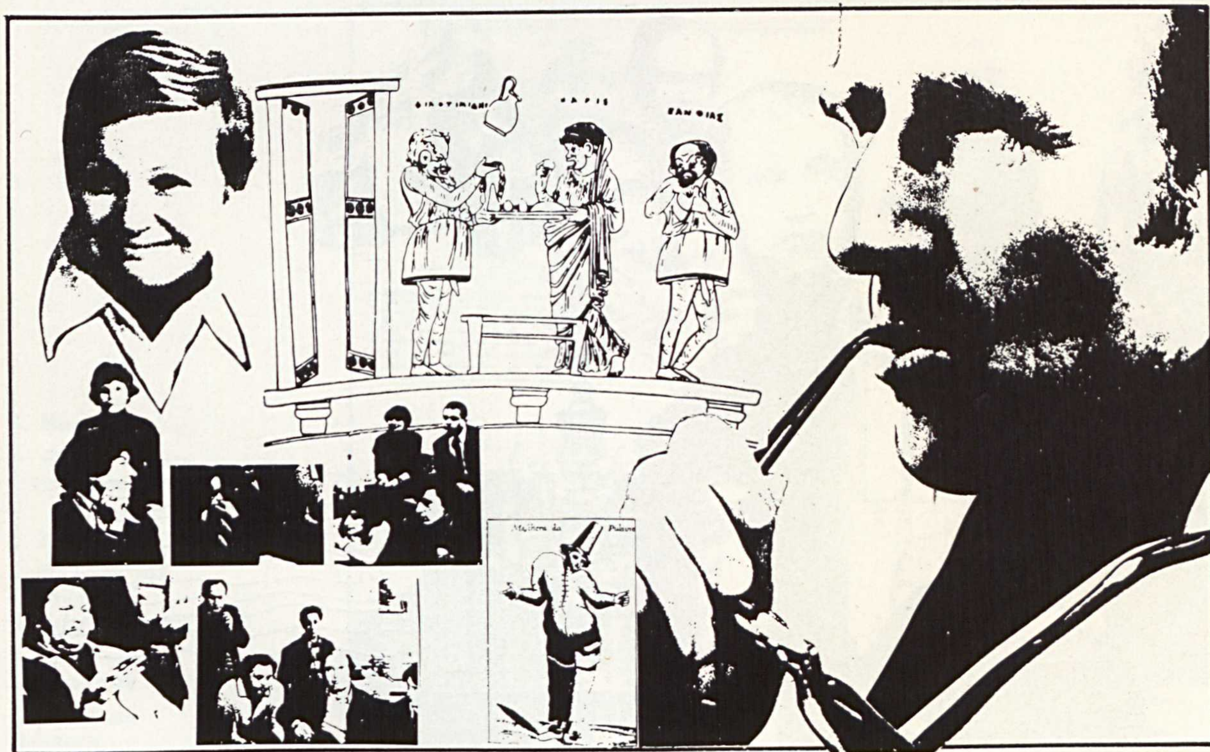
(Реплика: «Что он говорит? Не понимаю».)

В. Левенталь

Ты меня не так понял. Я просто не хотел, чтобы подумали, что это главенствующая профессия в театре.

В. Серебровский

А я говорю, что абсолютно неважно, что представляет собой наша профессия. Мне это неинтересно. Я не говорю уже о критиках, почему они должны это знать? Если взять историю нашей критики, я говорю о критике в целом, в том числе и литературной, у нас она имела самостоятельное значение. Критика — это самостоятельная культурная деятельность, творчество. Белинский, который писал о Гоголе,— это равноправное с искусством творчество, это умственная деятельность нации.



Е. Ракитина

— Художники — скромные, артельные люди!

Д. Лидер

— А не слишком ли мы много собой занимаемся?

Н. Вульферт

Мне кажется, что уважаемые художники сами себе противоречат. С одной стороны, они хотят обсуждать общие проблемы на материале одной выставки, с другой — они не желают, чтобы обсуждали отдельный спектакль. Что-то художники, по-моему, ополчились на критиков.

В. Левенталь

Да потому что я ни из одной статьи о Кочергине не понял, как он осваивает и завоевывает пространство. Вот когда я смотрю на его макет и мысленно разделяю его на метры, тогда я вижу: «ага, это на четвертом плане». Вот мне интересно наблюдать за работой Серебровского, за его палитрой. Но разве это проблема? Нет, это палитра.

В. Серебровский, художник

Дорогой мой друг...

Конец первого акта

АКТ II

То же место действия, но четыре часа спустя. Сценограф, который захочет его воспроизвести, должен поставить на сцену круглый стол, заваленный объедками, окурками, пустыми чашками и холодными чайниками и воспроизвести клубы табачного дыма.

В. Серебровский

Дорогой мой друг, Валерий Яковлевич! Всегда получается так, что я против тебя выступаю. Мне кажется, что

Мы сейчас возмущаемся, что нас выделили в самостоятельный род художественной деятельности, но, по-честному, было бы гораздо хуже, если бы о нас писали на уровне технологии, а не на уровне «Декоративного искусства». Продолжая традиции русской культуры, мы должны позволить критикам писать на уровне их собственной культуры.

Есть высокомерие художника, я беру это понятие в широком смысле слова. Высокомерие художника, музыканта и т. д. перед критиком. Я умею рисовать, писать ноты, а он не умеет. Он обо мне пишет. Но человеческая духовная деятельность реализуется в разных формах. И человек, который не умеет рисовать, ничуть не глупее меня и не бездарней. И более того, он не обязан меня анализировать и мною заниматься; исследовать — сколько мы с тобою фольги там наклеим на декорацию. Почему критики должны всю жизнь мучиться моими узко профессиональными проблемами? Они должны заниматься своими проблемами, своими, или вернее, общими.

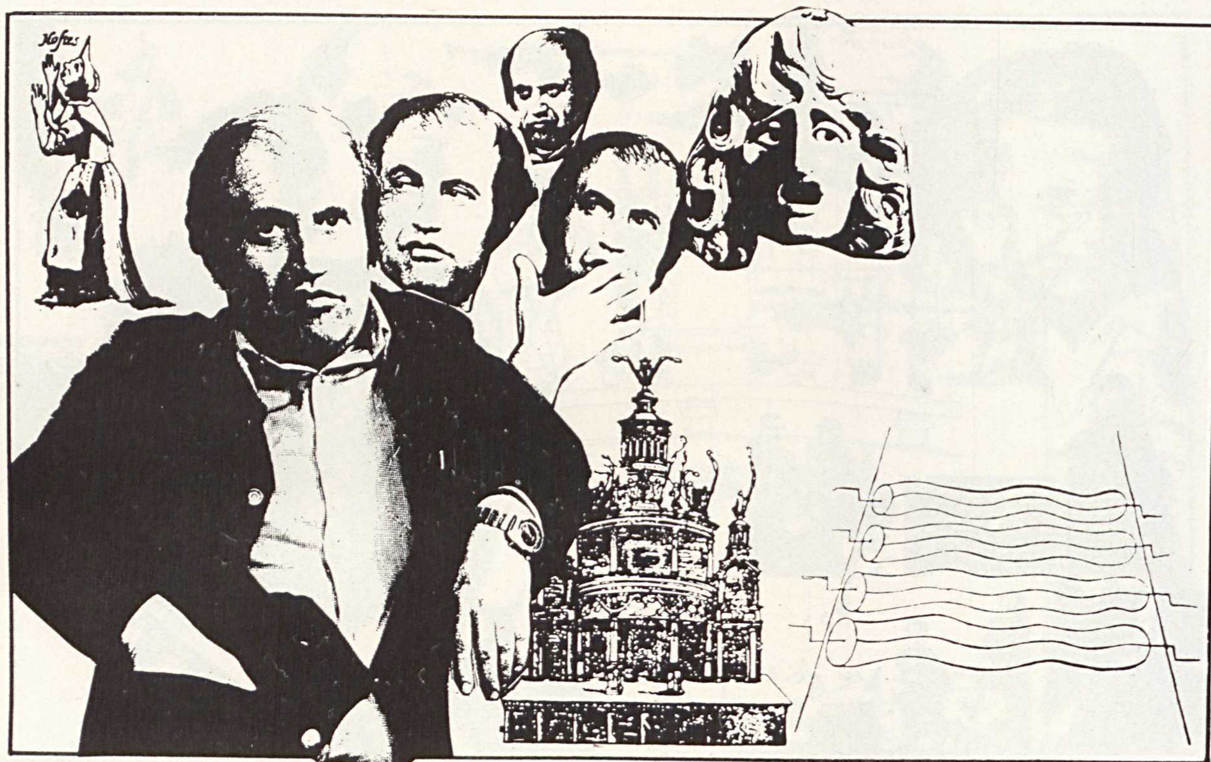
В. Левенталь

Но какое мы к ним тогда отношение имеем?

В. Серебровский

Идеология важнее, чем конкретный материал. Когда Белинский писал Гоголю письмо, не имело значения, что его корреспондентом был именно Гоголь, им мог быть и другой писатель, художник, музыкант — важно столкновение идей, борьба позиций, мировоззрений.

В. Левенталь
Но я не только не призываю критиков заниматься мною, я даже снимаю с них проблему пространства!
В. Серебровский
Есть умственный процесс человека, который нельзя остановить. Пусть исходным толчком будет декорация Левенталя, но это ведь исходный толчок, а дальше идет культура. Каждый делает свое дело. Я «лужу» декорации, они — свои статьи. И так по разным путям развивается культура. Критика интересует театр как идея. Но театр как узкая конкретная специфика... что это за такая серьезная специфика — театр, чтобы «ДИ» занималось ею? Когда журнал публиковал статьи Померанца, Гумилева, там говорилось об идее театра. Но если бы в этих статьях мелькали фольга, фактуры и т. п., было бы смешно.
Е. Егорьева, критик
Но и сценография может быть выражением большой духовной культуры. Потому она нам и интересна. Боровский сделал в «Гамлете» свой знаменитый занавес, критики находят там всякие образы: кто — Дании, тюрьмы, Эльсинора, кто видит в нем судьбу и рок. А Кочергин своего «Гамлета» поместил в курятник, в такую развалившуюся халупу. Но кто бы их принял всерьез, если бы это действительно был только занавес и только курятник? Что же тут есть, что побуждает нас по-новому толковать Гамлета, раздумывать о глубинных пластах, тут подня- это нужно. И тут возникает это зрелищное изобилие, это замирание. Во мне зреет глубокий интерес к тому, как работают режиссеры. Правда сценическая, как она возникает эта правда? И каковы нормы постижения этой правды? У театра есть свой особый язык, и он отличен от языка всех других видов искусств. И он есть образ действенный, который не изображается на сцене, а выстраивается пластически, образ, который строится в расчете на то, что он возникнет в сознании зрителя, в процессе проживания, в процессе жизни на сцене и в действии. Образ возникает в сознании, в душе смотрящих из зрительного зала и у нас. Образ как результат, а не образ как изображение. Театр наиболее чисто выражает эту идею образа, присущую всем изобразительным искусствам. Если бы все художники чувствовали это, то очень многих сценографических нагромождений мы бы не видели. В конце концов я пришел к выводу, что в театре нет жанров, а есть только правда. Жанр возникает как результат, а если я должен помнить, что это, например, сказочка про петухов, я перейду на язык сюсюканья. Все имеет одну природу, постоянную. И чем достовернее сказка, тем более реально она творится, и от веры в правду сказка становится сказочнее.
Оглядываясь назад, я часто думаю о том, что не всегда занимался тем, чем надо, имея дело со слабой режиссурой и слабой драматургией. Часто напор на сценографию становился главным, определяющим...



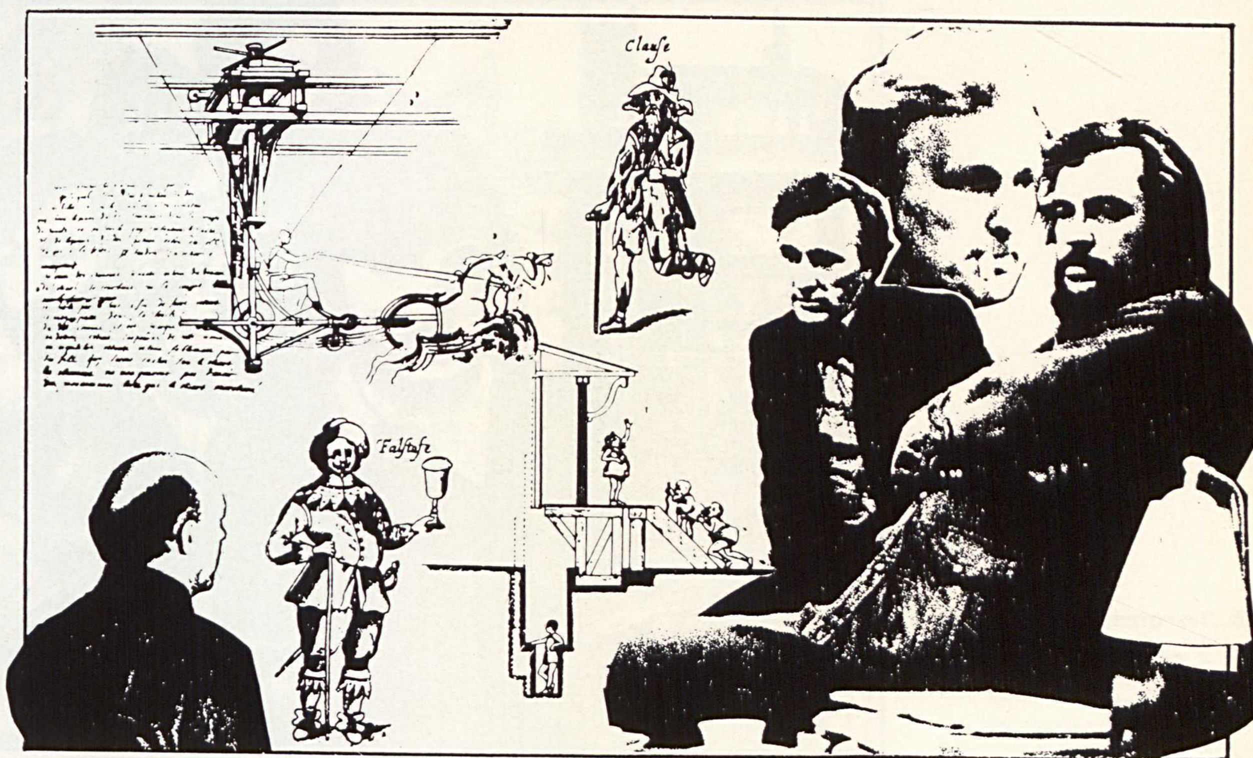
Д. Боровский
— Может ли художник остаться самим собой?

тых, иначе понимать вечный вопрос «быть или не быть?» Кто мешает художнику делать все, что там положено: замки, интерьеры, экстерьеры. Но что-то же заставляет его создать занавес — мир, модель мира. А нам тут говорят: «профессия проста!»
В. Серебровский
Это не профессия. За этим стоит человеческая личность.
И. Уварова
Да, конечно! Но каждый раз отталкиваясь от данной личности, критик далеко не уйдет; интересен процесс в системе культуры. Что эта культура предлагает художнику и что он ей несет?
Д. Лидер, художник
А не слишком ли мы много собой занимаемся? Мне хочется вернуться к первооснове смысла театра вообще. Человек — это главная декорация, главный источник сценичности. Все начинается с человека, с его дел, с его ума, интеллекта. С его действия, драматургии, сценического пространства, неорганизованного и неопределенного. С актера, с режиссуры, с цели, с замысла — с этого начинается театр. По-моему, в этом процессе и возникаем мы, сугубо результативно и сугубо из самого главного смысла. Что есть театр? И какой повод послужил к возникновению театра? Повод этот — лицедейство. Повод был, и он не умирает, он всегда живой, и всегда имеет перспективу. Все, что кругом нагораживается, не имеет перспективы, если нагораживается больше, чем
Д. Боровский
Можно вопрос? Вот декоратор или, если хотите, сценограф. Ему предлагают сделать декорации к пьесе, скажем, в МХАТе или в Театре на Малой Бронной. Значит: есть театр, есть режиссер, есть пьеса и есть еще художник, может быть, даже со своим отношением к этой пьесе. Может ли художник, учитывая эстетику «заказа», остаться самим собой?
Д. Лидер
Конечно, все это так и происходит. Но все-таки есть мера компромисса. И есть та черта, когда дальше уже нельзя отступать. И тут уже нельзя подстраиваться под театр, под школу, под режиссуру, под специфику, иначе пойдет халтура.
И. Уварова
Но несет ли художник ответственность вместе с театром за спектакль? Все мы знаем ваш замысел «Макбета» и представляем неадекватные ему возможности того периферийного театра, который этот замысел реализовал.
Д. Лидер
Да, художник разделяет ответственность.
И. Унгуряну
У вас не было другого выхода, кроме как стоять на своем. И тогда остались плоды сделанного вами.
Е. Ракитина
Конечно, художник должен ощущать и различать стиль

театра. Это входит в его профессию. Но очень часто ему приходится работать в театрах и участвовать в спектаклях, которые по существу находятся за пределами искусства. Что же ему делать? Соблюдать правила и не нарушать так называемого стиля театра или в этих условиях пытаться быть художником, рискуя нарушить гармонию накатанной и отработанной продукции, именуемой спектаклем? Может статься, что декорация, которая не лезет ни в какие ворота с точки зрения цельности общего замысла спектакля, будет единственным живым проявлением искусства в этом мероприятии. Так бывает, и вы все это знаете. Но эту достаточно печальную ситуацию не следует возводить в правило. И более того, считать, что во всем виноваты критики, противопоставляющие художников театру. Сами художники отрицают свою какую-то особую роль в современном театре, и это тоже естественно. Некоторые это делают из тактических соображений, но многие делают это искренне — они на самом деле скромные, артельные люди.
А как быть с любовью к устроительству выставок сценографии, с этой жаждой делать выставочные макеты, превращающиеся в самостоятельные пространственно-пластические объекты? Не есть ли это косвенное, помимо воли, свидетельство неудовлетворенности театром и того, что художники делают нечто большее, чем от них просто требуется по долгу службы, и нужное прежде всего им самим? Но это вовсе не значит, что, посмотрев разных метода работы и разная мера совершенно органического участия, соучастия в злодействе. Шмаринов иллюстрирует Толстого. Аникст и Трояткер делают «Эльзевиров» — это разные вещи. Разве мы не можем говорить об этом?

В. Левенталь

Я хочу, чтобы если меня рассматривают, то рассматривали бы как художника театра.
(Реплика: «По совокупности?»).
Это мое дело, как я работаю с режиссером. Это мое дело, на какие уловки, на какие ужимки и прыжки я шел для того, чтобы сделать что-то, что мне кажется спектаклем. Это, повторяю, мое дело. Это входит в мою профессию. Меня надо рассматривать только в спектакле, а не по эскизам и не по тем словам, которые я произношу сейчас. И если происходит на сцене что-то, то это происходит благодаря актерам, режиссерам, драматургу. Примат драматургии совершенно ясен. Это не я умнее Чехова, а Чехов дал мне какие-то мысли.
(Реплика: «Но пока нет самоосознания профессии, нет профессии»).
И чтобы не было кривотолков, я поставлю последнюю точку над «и». Для меня, честно говоря, нет сценографии, как таковой, которая являет собой нечто в эскизе. Если я могу с помощью этого эскиза проиграть для себя какой-то спектакль, если в этом эскизе, в этом макете заложено зерно будущей театральности, театра (боюсь



Б. Мессерер

— Важно давать отчет о событиях.

Э. Кочергин

— Так что мы в театре не главные.

М. Ромадин

— Я с вами согласен.

макет Боровского к «Иванову», можно не ходить на спектакль. Я не согласна с этим. Надо видеть Смоктуновского и тогда только можно понять до конца, что сделал художник. Хотя сам он скажет, естественно, что здесь нет ничего особенного и что все это вариации на темы Симова и Дмитриева. Что же касается критики, то у нас всегда есть соблазн абсолютизировать каждый новый виток, каждую новую открывающуюся возможность. И мы считаем — «вот оно, наконец, то самое!» Но время быстротечно, даже если ничего не происходит. Это не страшно. Главное, чтобы критика не воспринималась как директива. Но это уже не от нас зависит.

В. Левенталь

И все-таки сценография — не театр. Театр понятие более общее. Не существует оформления спектакля отдельно, существует спектакль.

Ю. Курбатов, главный художник «ДИ СССР»

Аналогия вещь никудышняя, но хочу вам возразить: не существует книжного оформления, существует книга вообще. В таком случае и художника книги не существует?

В. Левенталь

Есть художники, которые делают искусство книги, когда они делают хорошие книги.

Ю. Курбатов

...есть художники-иллюстраторы. А есть художники, которых называют конструкторами. Это два совершенно запутаться в словах), вот тогда возникает нечто, что я считаю реальностью. Конечно, художник должен быть и режиссером и актером и разыгрывать спектакль. Но ценить его работу можно только по тому, что получилось на сцене. Других критериев оценки нет.
Критический пафос же часто направлен на эскиз, на замысел, на сценографию. Это неправильно. Описывается и разыгрывается макет, как таковой. И из него делается проблема, конструкция, так сказать. Серебровский меня не понял. Я за такую критику, которая есть вещь в себе. Я буду читать такие вещи, как беллетристику. Это прекрасно.
Но волнует меня профессионально только та критика, где автор выступает участником спектакля, разыгрывает его вместе со мной, соглашается с моим решением или нет и анатомирует его по тем критериям, которые заложены в мою изобразительную систему, в мой конечный результат, в пространство, в свет, в актеров. Это большая и сложная и чрезвычайно простая проблема.
И я бы хотел, чтобы критики смотрели мои спектакли. Потому что они рассматривают мой эскиз, мой макет. А я думаю, что, хотя я и не отношусь к деятелям действенной декорации, но может быть во время спектакля что-то зашевелится и сложится какой-то образ.

Н. Вульферт

Валерий Яковлевич, вы все время предлагаете рассматривать творчество художника в контексте спектакля,

против этого никто не возражает. Но театр — это искусство прежде всего пластическое. И рассматривать работу художника как часть театра, в свою очередь как часть пластической культуры на данном этапе — вот о чем мы говорим применительно к журналу «ДИ».

Э. Кочергин, художник

Пора подвести итог. Мы работаем на театр. Боровский во МХАТе работает так, а на Таганке по-другому. Он уважает традиции, знает историю культуры. Все правильно, он просто мастер и образованный человек.

Теперь дальше. Изначально мы совершенно несамостоятельны. Может быть потом, в результате, окажется, что какая-то самостоятельность есть. Но изначально мы во власти, во-первых, драматургии, во-вторых, режиссера. Еще есть сцена и ее параметры, еще есть смета и мастерские. И даже мастера, на которых рассчитываешь. Все это тоже входит в сценографию. Такая специфика иной раз тоже помогает выиграть матч, найти пятый угол, в который тебя загонят те или иные обстоятельства. Так что мы не главные.

А что самое главное в театре? Артист. Старая истина, записанная золотыми буквами, подписанная великими именами. И для нас артист не просто лицедей, которого мы одеваем, но и точка отсчета, некий габарит, размер, который движется в нашей декорации, с которым мы должны считаться. Это параметр. Эта необходимость считаться с размером человека, может быть, и отличает нас от живописи и книжных дел и приближает к архитектуре.

Еще мы имеем искусственный свет, которым тоже должны уметь пользоваться, делать его своим союзником. А этого нет ни у кого — это есть только у нас. И это тоже театр, на который мы работаем... Сценография ничего не направляет. Мы можем только, поэтическим что ли ходом, влиять на спектакль, косвенно. Влиять своей личностью, своей душой, своим опытом.

Зритель пришел смотреть не на нас, а на действие. Наша скромная задача: служить театру и остаться художником. И помогать режиссеру. Что я могу делать? Я могу так построить сцену, что герой будет казаться выше или ниже ростом, чем он на самом деле; могу сделать так, что его рост будет изменяться при движении по сцене; например, что он вырастает в масштабах или наоборот герой уходит в глубь сцены и резко становится меньше. Но можно достигать и противоположных эффектов: актер уходит, а зрителю кажется, что он наоборот вырастает, что он приближается.

Это действует особенно сильно.

И. Унгуряну

То, что вы говорите о возможностях менять пространство — прекрасно. Жаль, это редко используется в театре.

Э. Кочергин

Да нет, используем, когда возможно. Только не всегда целесообразно. Ведь работа с подобными эффектами — не самоцель.

Д. Лидер

Хорошо было бы, чтобы мы, собравшись вместе, следующий раз поговорили о пространстве. Вот что, по-вашему, является более важным, воздействующим на всю пространственную планировку, на смысловую организацию спектакля: круг или квадрат?

Э. Кочергин

Круг; все сосредотачивается в его центре, течет по окружности; образуются сложные фигуры, вписанные в круг.

Д. Лидер

А, по-моему, квадрат. Квадрат — фигура более сильная, его углы зацепляют за окружающее, увлекают за собой, вызывают конфликты. Возникновение конфликтов плодотворно, их разрешение способствует раскрытию сюжета, формированию опыта. Я вообще сторонник конфликта, он — до конца еще не понятое явление, до конца не оцененное. Его роль очень высока и в творчестве, и в споре, и в жизни. У меня даже есть теория конфликтов, я ее применяю, обучая студентов.

И. Унгуряну

Это так интересно... Об этом нужно подумать. Я-то всегда считал круг основной формой. Началом и концом всего. И мир — это круг. И вся жизнь — это «возвращение на круги своя». Не знаю, понятно ли я говорю. Но представьте себе ночь, очень темную, одинокий человек выходит к огню, к костру. Это круг света, тепла, общения с теми, кто зажег огонь. И я не знаю, это театр или это жизнь. Или сценография.

И. Уварова

Вы так высоко цените художника в театре, его роль в спектакле. Но в конечном, самом конечном счете — к чему сводится его роль и ваша в театре, вообще в театре? И что для вас театр?

И. Унгуряну

Люди часто ощущают свою оторванность друг от друга, и мне бы хотелось, чтобы был спектакль, чтобы был такой театр, который привлечет людей и подарит им чувство сопричастности. Такое, какое испытывают, когда холодной ночью собираются у костра.

Все расходятся, медленно гаснет свет. За окнами ночь. Комната погружается в темноту, из которой раздается

Голос

И все-таки, что такое сценография?



В. Левенталь

— У меня есть возражения против теоретических статей.

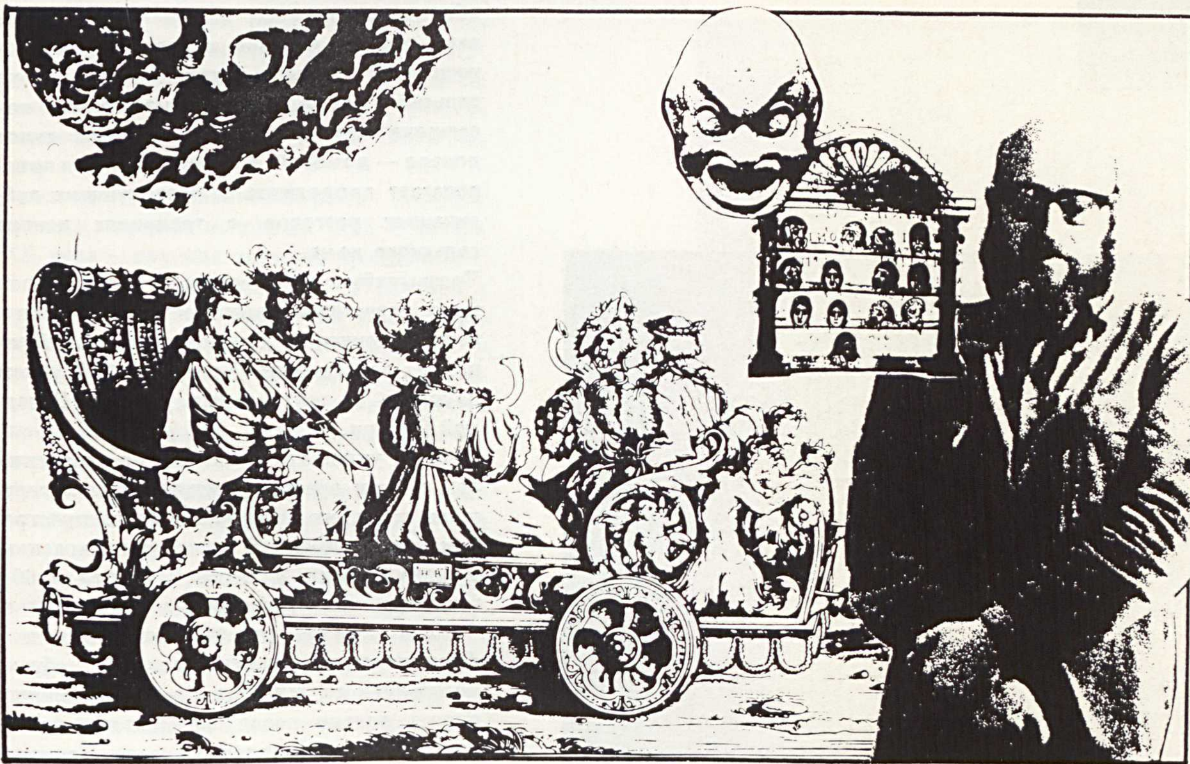
ВМЕСТО ЭПИЛОГА — ПИСЬМО ИЗ РЕДАКЦИИ

Уважаемый товарищ!

На Ваш запрос, «что такое сценография», сообщаем.
Термин «сценография» является сегодня международным обозначением того, что включает в себя декорация. В искусствоведении он более удобен, чем несколько старомодное определение «театрально-декорационное искусство».
В принципе такая тенденция — найти краткий и максимально емкий термин, имеющий международное хождение, плодотворна, и именно благодаря ей мы обрели в свое время термин «дизайн», заменивший множество распространенных определений, которыми мы прежде «описывали» деятельность художника в области промышленности и в других сферах.
Как справедливо отмечалось на совещании в редакции, слово «сценография» привилось в нашем обиходе после международных квадриеннале сценографии в Праге, то есть к концу 60-х годов. Однако, несмотря на то, что термин этот получил «гражданские права» и употребляется достаточно широко, нам не удалось обнаружить его ни в словарях новейших терминов, ни в искусствоведческих справочниках. Только итальянская «Энциклопедия зрелищных искусств» указывает, что сценография включает в себя элементы живописи и скульптуры, участвующие в воссоздании замысла, и создает обстановку фильма или экрана; «сценография» охватывает и сценическую технику, и эскиз, и костюм.
Но поскольку термин входил в наш разговорный словарь именно в 60-е годы, его чаще стали прилагать к новым явлениям, которые возникли тогда же и заняли видное место в театре.
И хотя по существу это есть сужение поля термина, получилось так, что в практике слово «сценография» чаще относится не к искусству театральной декорации в целом, а к работам, выявившим своеобразный образный строй, к которому тяготеют самые разные художники и который сформировался приблизительно в последние 10 лет. Проще говоря, вы можете назвать сценографом, например, Гонзаго, Дмитриева и Китаева. Но практически понятие «сценограф» чаще применяется к Китаеву.
Отчего происходит такое смешение частного и целого!
Во-первых, очевидно, мы встретились здесь с одним из способов осмысления развития слова.
Во-вторых, можем предположить, что это происходит по причине «терминологического голода».
Мы сталкиваемся с подобной недостаточностью терминологии не только в области, принадлежащей художнику театра, но и во многих сферах современного искусства.
Мы по-прежнему употребляем старинное слово «гобелен», прилагая его не только к традиционным произведениям, но и к сложным пространственным композициям, которые так озадачили искусствоведение своим появлением.
Мы пользуемся весьма неопределенным термином «керамический рельеф», говоря о целом потоке произведений, где в небольшой композиции художник создает совершенно новый мир, в котором от рельефа ровно столько же, сколько от живописи, графики, театрального макета и литературы.
Заметим, кстати, что в сфере деятельности театрального художника явления, которые столь часто выделяют как «сценографию», возникли примерно в то же время, когда сложились новые явления в декоративно-прикладном искусстве, так до сих пор и оставшиеся без собственного имени. Да и само определение «декоративно-прикладное искусство» — разве оно содержательно охватывает те сложные и глубокие процессы, которые происходят сейчас в творчестве так называемых по старинке «прикладников»!
Выставки декоративного искусства и сценографии последних лет красноречиво свидетельствуют о том, что в художнике, работающем в сферах искусства, ограниченных прежде функциональностью и прикладным назначением предмета, пробуждается сильнейшая потребность в осознании своего искусства как ответственного поля творческой деятельности, способного охватить и выразить те сложные понятия, размышления и чувствования, которые во все времена были достоянием живописи, поэзии и философии. И уже не только содержательная сторона такого объекта, но и пластическая его характеристика становится сложнее, богаче, а подчас и отвлеченнее, чем того требовало бы чисто утилитарное его назначение.
Как говорилось за нашим «круглым столом», профессия начинается с самоосознания профессии, и, может быть, мы присутствуем при рождениях новых профессиональных сфер искусства, связанных между собою не только содержательностью и подобием пластического обличия, но еще и, между прочим, тем, что они до сих пор остались безымянными.

Правда здесь возникает вопрос: как быть с традиционными сферами, из которых выделилась, например, «возомнившая о себе» керамика, переставшая быть посудой, а иногда и сценография, не стремящаяся считаться ни с пьесой, ни с театром.

Возвращаясь, после всего сказанного, к интересующему Вас (и нас) вопросу, мы вынуждены признать, что если термин «сценография», видимо, должен охватить все искусство художников театра, то вопрос с обозначением большого пласта современной культуры, возникшего в последние 10—15 лет, остается открытым.



В. Серебровский
— Мы должны позволить критикам писать...

Ведь «современный театр породил совершенно особую форму художественного мышления, особую пластическую форму»,— как пишет художник А. Васильев. «Для сегодняшних сценографов,— говорит он,— характерна попытка создать для каждого спектакля идейно осознанную, эмоционально насыщенную декорацию, поиски точного, выразительного, емкого образа, острохарактерного, запоминающегося, стремление к поэтичности, метафоричности языка декорации». Из этого следует, что явление, о котором здесь совершенно очевидно говорится, нуждается в точном термине, которым мы не располагаем.
И неслучайно, может быть, критики, занимающиеся вплотную как раз этим явлением в театрально-декорационном искусстве, не дают объяснений, что именно они имеют в виду, употребляя слово «сценография» или избегая его.
Очевидно, нам, искусствоведам и теоретикам, следовало бы много раньше вспомнить старую истину: «Прежде, чем спорить, договоримся о терминах».
Но «лучше поздно, чем никогда». И потому мы предлагаем специалистам, теоретикам и художникам, высказаться на страницах нашего журнала о том, 1) как они понимают, что такое сценография и 2) как определить «совершенно особую форму художественного мышления, особую пластическую форму», сложившуюся в недавнее время в той сфере, которую раньше называли «театрально-декорационным искусством».

С уважением редакция журнала «ДИ СССР»

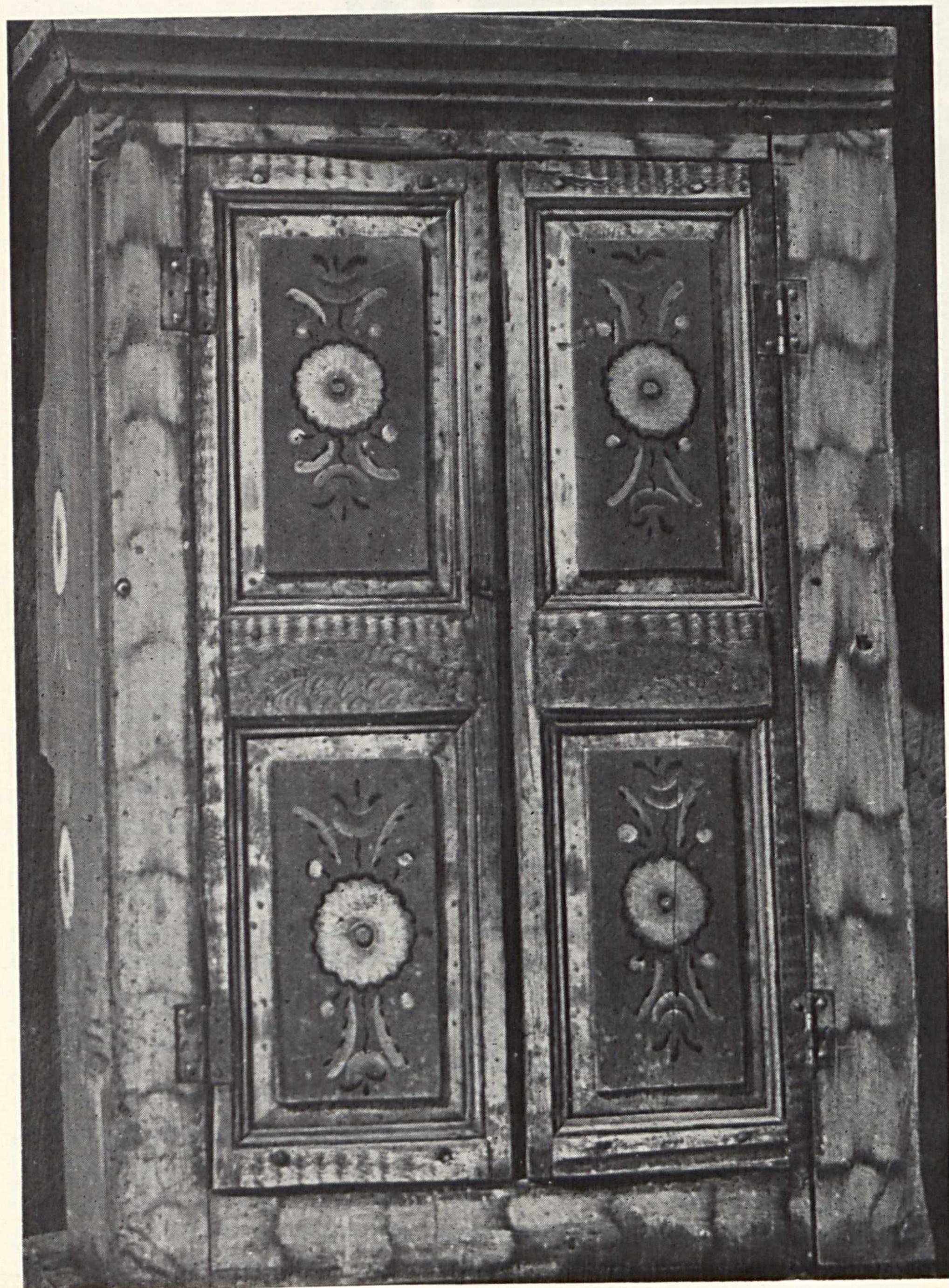
Материалы «круглого стола» подготовили И. Уварова и Е. Егорьева

Роспись крестьянского дома

Василий Барадулин



Интерес к селу и его проблемам вынуждает с особым вниманием приглядеться к традициям народного жилища сельских районов нашей страны. Экономичные и соответствующие сельскому быту, рачительно использующие местные строительные материалы, они представляют удивительный образец соединения рациональности и духовности, в котором выкристаллизовывались представления широких народных масс об удобстве, уюте и красоте. Забота о разнообразии и индивидуальном облике современных сельских домов вызвала особый интерес к исторически сложившимся богатым традициям декора сельского дома. Публикуемая статья посвящена одному из интереснейших видов декора — домовой росписи. Редакция предполагает продолжить в последующих публикациях разговор о традициях декора сельского дома.



Чрезвычайно интересным и до сих пор мало известным явлением остается самобытное искусство домовой росписи в Прикамье, на Среднем Урале, в Сибирском Зауралье и центральных районах Западной Сибири.

Обычай украшать росписью крестьянский дом в этом огромном регионе уже в середине прошлого столетия был распространен очень широко. О «тюменских красильщиках» писали в местной печати в 60-е годы прошлого столетия *.

Однако о подлинном значении росписи в формировании художественного образа крестьянского жилища стало возможным судить только после экспедиций, проводившихся с 60-х годов XX века. Теперь о росписях крестьянского дома можно говорить как о явлении, характерном для районов Прикамья, Среднего Урала, Сибирского Зауралья, центральных районов Западной Сибири.

Сельское жилище нередко расписывали растительным орнаментом снаружи, украшая наличники, ставни, карнизы. Однако предпочтение отдавалось росписи интерьеров.

Важной предпосылкой широкого распространения росписи в XIX веке стало изменение интерьера крестьянского дома, появление остекленных окон, гладко оструганных стен помещений, отопления по-белому, разделение избы на отдельные комнаты, выделение «чистых» горниц.

Искусство домовой росписи в основном связано с профессиональной деятельностью крестьянских художников из нескольких крупных центров народной живописи. Сейчас с полной уверенностью можно говорить о двух основных центрах красильного дела — тюменском (кармацком) и вятском. Тюменские мастера, «кармацкие красильщики», происходили из селений, расположенных вдоль реки Кармак на востоке Свердловской области (бывшая Успенская и Гилёво-Кармацкая во-

лости Тюменского уезда Тобольской губернии). Отсюда ежегодно на рубеже XIX—XX веков уезжало на заработки от 300 до 500 человек. Мастера ездили по определенным маршрутам — «путикам», что позволяет выявить авторов многих росписей — И. В. Белова, Ф. Ф. Корчагина, В. К. Рябкова, П. и Е. Мальцевых и других.

В европейской части Урала, в Приуралье и Прикамье, работали преимущественно вятские мастера из бывшей Кстининской волости Вятского уезда — до 130 человек «уходили в Пермь». Известны произведения И. Павлова, И. В. Машковцева, И. Е. Малых.

Известны мастера и из других живописных центров. Народная память донесла до нас отдельные сведения о «костромских красильниках» (из бывших Галичского и Солигаличского уездов Костромской губернии); о «владимирских богомазах», не гнушавшихся простой красильной работы, о загадочных «нижегородах» (уж не городецкие ли мастера?).

Сегодня выявлено более 150 домов с росписями высокого художественного достоинства, большинство которых декорировано в 1880—1910 годах. Есть основания считать этот период расцветом народного промысла на довольно значительной территории. После резкого упадка промысла, вызванного войной 1914 года, домовая роспись возрождается в конце 1920-х годов.

Уральские и западносибирские домовые росписи второй половины XIX — начала XX века — явление типично крестьянское. В росписях, развивавшихся в синтезе с архитектурой, был выработан тип декоративных композиций, архитектоничных в своей основе. Они способствовали выделению конструктивных и функциональных членений интерьера, были соразмерны его масштабу.

Композиция каждого расписного панно соответствовала характеру декорируемой плоскости: на узких и длинных поверхностях (доски, брусы и пр.) помещали гирлянды или небольшие букеты; на потолках и полатях — круги; на простенках — «сады», так называли растущие из вазонов кусты с цветами, плодами и птицами. В оформлении каждого помещения сложилось решение росписи, соответствующее его назначению. Роспись в сенях не предназначалась для длительного рассматривания, поэтому здесь преобладал скромный графический рисунок. В пределах интерьера избы роспись способствовала делению его на функциональные зоны, росписью акцентировались важнейшие части интерьера. Основное внимание живописца занимала дверь, деревянное обустройство печи с голбцем, полати, перегородка-заборка, красный угол с простенками, потолок. Тут сохранились наиболее древние композиции — солнечные круги и мотивы древа жизни, свидетельствующие об отношении к очагу как источнику жизни. В росписи ставней и дверей преобладают парные изображения птиц и зверей, изображения древа жизни, что связано с функцией оберегов, им приписываемых.

На стенах у красного угла исполнялись наиболее интересные композиции. Их яркие красочные орнаменты с цветами, птицами придавали этой части интерьера праздничность, создавали атмосферу теп-







* Пермские губернские ведомости, 1869, № 26, 27, с. 109, 113.

ла и уюта, напоминали о красоте и радости весеннего и летнего цветения природы. Стены под божницей декорировались скромнее, вероятно потому, что они не должны были отвлекать внимания от икон.

В горницах, в подпорожье, на заборках писали более свободные композиции с крупными растительными мотивами и сюжетными изображениями, в которых в большей степени ощущалось влияние городской культуры и элементов ампирного декора (гирлянды, букеты, акант). Несмотря на дифференцированный подход к оформлению помещений в лучших произведениях уральской домовой росписи всегда существует целостность замысла. Она сохраняется не только в одновременно выполненной росписи всего дома, но и при ее поновлении через 20—25 лет, а также в том случае, когда отделку разных помещений производили разные мастера через некоторый промежуток времени. Композиция росписи строилась на свободном ритмическом равновесии красочных пятен. Они выполнялись живописными приемами — свободным кистевым мазком без предварительного нанесения контурных линий. Росписи поражают тонким декоративным чутьем и мастерством колорита. Пользуясь ограниченным числом красок, тремя-четырьмя, мастера умели достигать и звучности цвета, и своеобразной изысканности цветовых сочетаний.

Система росписей сельского жилища Урала и Западной Сибири была основана на принятых в крестьянском строительстве и декоративной росписи модулях. Модули жилища (толщина бревна и его производных — доски, матицы, грядки, бруса; простенок, однополотная дверь, голбечная перегородка, стена, потолок) определяли размеры живописных панно. Модульная система прослеживается в соразмерностях мотивов росписи, в их деталях и элементах. Модули мотивов росписи (ягодка, лист, розетка цветка) основывались на естественных мерительных «инструментах» (толщина пальца равна толщине кисти и радиусу ягодки; ширина руки равна толщине большой кисти и диаметру цветка и т. д.).

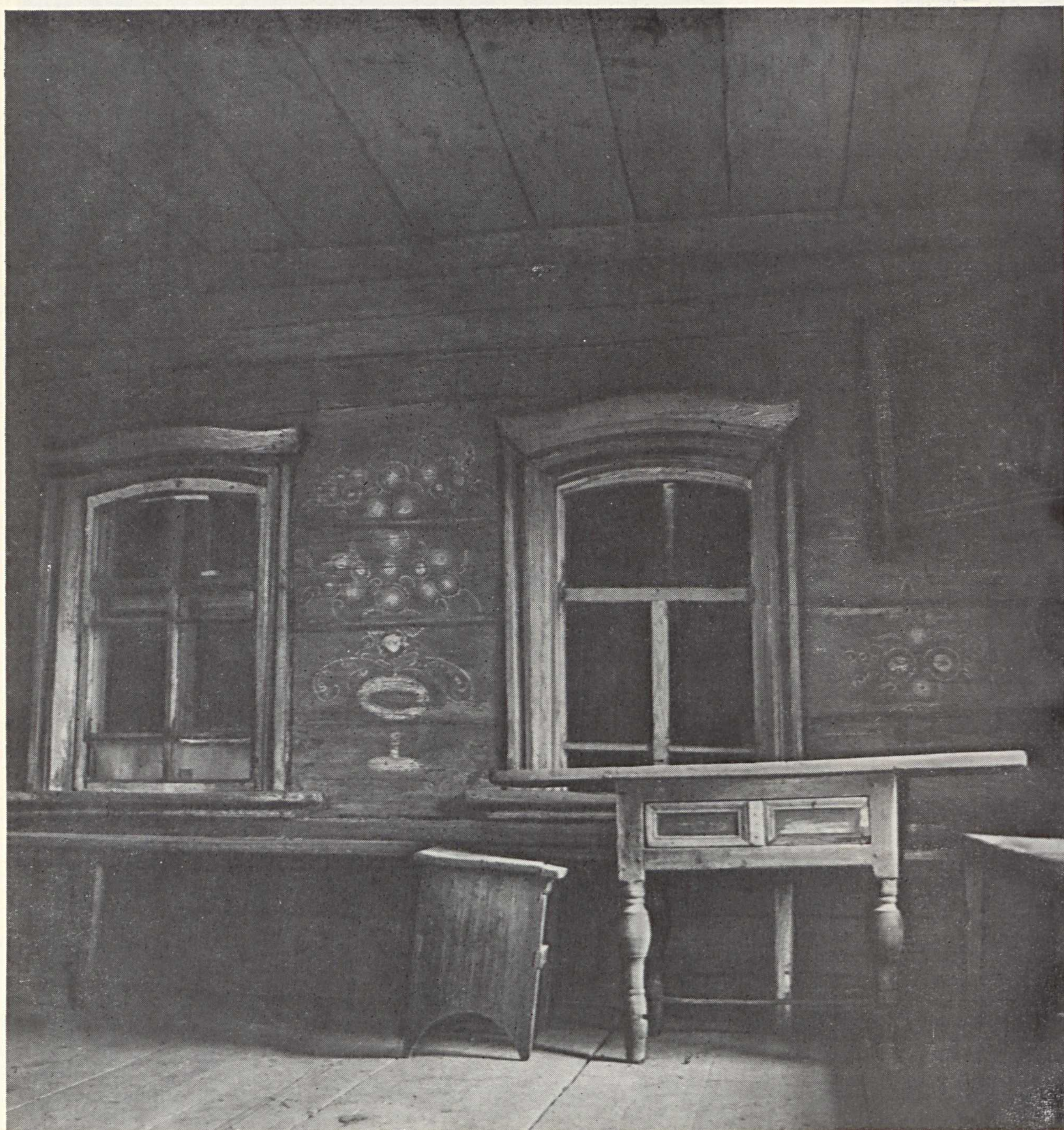
Круг изобразительных мотивов довольно широк — в него входят: птица-сирин, кони, львы, а также птицы местных и экзотических пород: ворона, петух, тетерев, гусь, сова, филин, фламинго, фазан, павлин, попугай. Мастера писали и сюжеты с изображением сцен сватовства — молодец на санях, всадник, прогуливающиеся парочки. Встречаются изображения солдат, сцены битвы, композиции с железной дорогой, включенные в среду цветочного орнамента (В. К. Рябков, конец XIX века; И. М. Востров, 1904 год). К концу XIX — началу XX века изображение человека становится более распространенным, однако оно не вытесняет древние композиции с древом жизни и солнечным кругом.

Красочная роспись мастеров преображала обстановку скромной избы с бревенчатыми стенами, создавала образ парадного, по-крестьянски праздничного интерьера.

Этот красочный мир раскрывает представления трудового народа о сказочной и счастливой жизни, выраженной в аллегорических образах растений и птиц. Среда растительного орнамента полна глубокого смысла, она по представлениям крестьян содержит пожелания счастья, благополучия и процветания.

Домовая роспись всегда была явлением живым и изменяющимся. Стилистически она претерпевала сравнительно быстрые изменения.

Мотивы, навеянные жизнью, органично включались в круг традиционных образов. Домовая роспись и тесно связанная с ней расписная утварь — деревянная, берестяная и металлическая, вместе с произведениями текстильного искусства, народного гончарства и металлообработки — органически включались в самобытный и удиви-







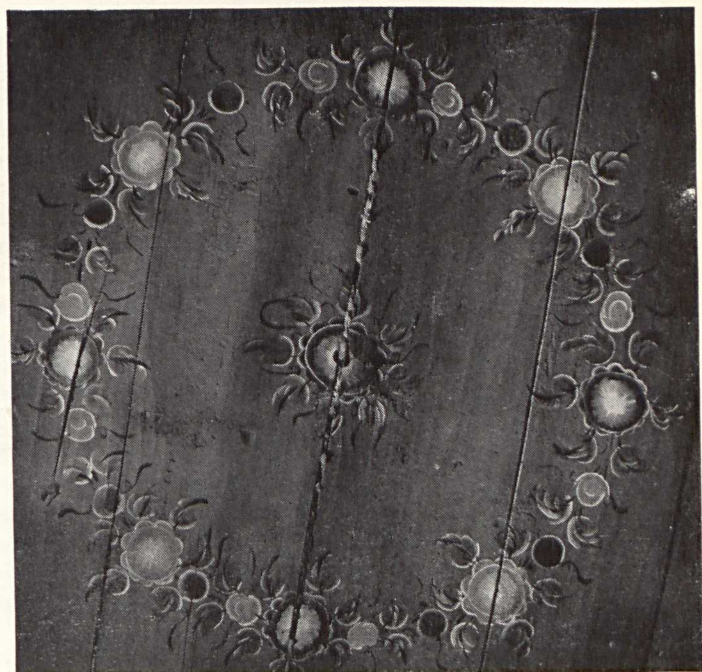
тельно целостный комплекс сельского интерьера. Домовая роспись — красочная, наполненная жизненным содержанием, живописная декорация организовывала интерьер сельского дома, формировала его цветовые и смысловые решения. Имеющиеся сведения о домовой росписи живописного типа позволяют говорить о ней как об общенациональном явлении русского народного искусства. Сегодня оно в достаточной мере изучено — обследованы основные центры крестьянского красильного дела, выявлено большое количество выдающихся памятников народной живописи, установлены имена мастеров, обследованы региональные особенности росписи, специфика ее художественного языка, восстановлены приемы письма. В настоящее время приемами росписи владеют десятки мастеров и художников художественных промыслов Урала, Приуралья и Западной Сибири. Созданы разнообразные расписные предметы, органически входящие в современный жилой интерьер, в оформление помещений детского сада. Проведен эксперимент по восстановлению технологии и художественных принципов письма домовых красильщиков. Однако, было бы ошибкой ограничивать современное развитие декоративной росписи только рамками производства художественных изделий и сувениров, украшением предметов декоративно-утилитарного назначения. Самобытное искусство домовой росписи имеет гораздо большие возможности. Мастера Туринска и Томска, художники-оформители Алапаевска уже берутся за оформление общественных и жилых интерьеров, столовых и детских садов.

Художественные и технические приемы традиционного народного искусства домовой росписи могут быть использованы в практической работе художниками различных областей изобразительного и прикладного искусства, художниками-декораторами, мастерами художественных промыслов.

Учитывая постоянный рост строительства на селе, зная о стремлении сельского жителя сделать свой дом не только удобным, но и красивым, нужно предвидеть увеличение интереса к росписи, как эффективному способу украшения жилища.

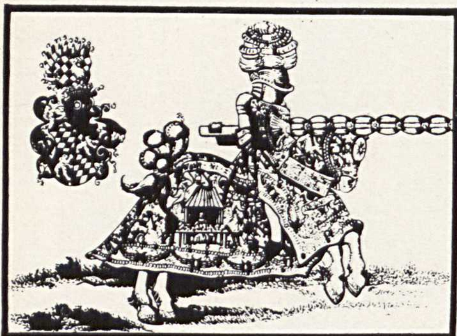
Вполне возможно, что искусство традиционной крестьянской живописи может получить развитие в работах самодеятельных художников. Формирование коллекции народной росписи в музеях, их публикация и пропаганда, издание альбомов, рассчитанных на широкого читателя,— меры, которые будут способствовать укоренению продуктивной традиции в современной практике декора интерьеров.

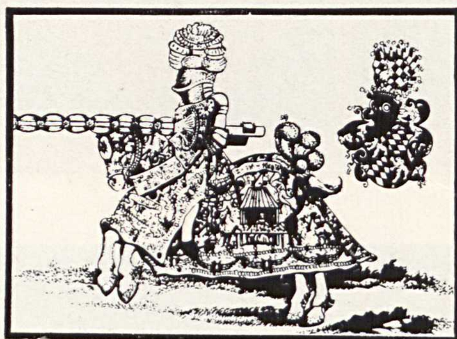
Принятые меры позволяют достаточно оптимистично судить о возможности домовой крестьянской росписи.



Размышляя о критике

Александр Морозов





Должен признаться, я не принадлежу к тем, кто склонен драматизировать методологическую ситуацию критики, хотя, конечно, есть факторы, порождающие у людей нашей профессии ощущение неблагополучия и, как показывает дискуссия в «ДИ СССР», даже стремление к эзотерической замкнутости [1]. Один из них — то, что критика зачастую не удовлетворена современным искусством и с трудом находит в нем опору для положительных суждений. Другой — что суждения и выводы критики практически мало ассимилируются современным художественным сознанием и вообще обладают не слишком высоким социальным авторитетом [2]. Это реальности, и чем скорее мы их усвоим, тем больше шансов будет изменить положение к лучшему. Но насколько перспектива нашей работы осложняется уровнем методологического сознания критики? — вот вопрос, который поставила перед нами редакция журнала. Ища на него ответ, я прихожу к выводам, несколько отличным от тех, что высказывались другими участниками дискуссии.

По-моему, едва ли не ключевым фактором методологического порядка, ограничивающим возможности нашей критики, является узкое, школьное понимание искусствоведческой интерпретации художественного произведения.

Мы много говорим об анализе, сравнительно легко умеем препарировать пластический строй образа, охотно (и чаще всего весьма точно) обнаруживаем традиции, из которых этот образ вырастает. Однако при этом мы избегаем не только говорить, но, кажется, даже и думать о глубокой связи пластической ткани произведения с реальными, конкретными человеческими и социальными позициями, воплощенными художником в произведении. Мы не хотим (или не умеем?) понимать работу художника как средоточие духовных процессов, идущих через «эту» пластику по исторической «вертикали» и социальной «горизонтали». Я говорю не о «вульгарной социологии», предметом забот которой являлось подтягивание художественного опыта к «массовидным» социологическим абстракциям, а о постижении укорененности специфической художественной идеи в специфических духовных феноменах времени.

Искусствоведческая мысль XX века давно высказалась по этому поводу. Эрвин Панофский когда-то следующим образом определил задачи искусствоведческой интерпретации: природе искусства, писал он, соответствовал бы «прорыв» критической мысли «за предметное содержание, за смысловое значение отдельных форм в его глубинное содержание, выражающее сущность художественного произведения. Это содержание — невольная и неосознанная самоматериализация того принципиального отношения к миру, которое в равной степени определено индивидуальностью художника, спецификой эпохи, характером народа, определенной культурной общностью. И подобно тому как величие художественного завоевания в конечном счете зависит от того, какое количество «энергии мировосприятия» претворено в воплощенной материи и излучается из нее на зрителя... высшая задача интерпретации состоит в том, чтобы проникнуть в слой сущностного содержания искусства. Она достигнет своей цели только тогда, когда поймет и обнаружит общность всех моментов художественного воздействия (следовательно, не только предметного и иконографического, но также и чисто «формальных» факторов расположения света и теней, членения плоскости, даже направления хода кисти, резца или штихеля) как «документов» единого по содержанию мировосприятия» [3].

Я думаю, никто из читателей не будет ассоциировать позицию, сформулированную в этих строках, с иконологическим методом: Панофский в данном случае синтезирует опыт искусствознания как науки, а не опыт ее от-

дельного направления, которому посвящены его более поздние личные усилия. «Отважной попыткой» он называет акт всеобъемлющей интерпретации, с которой искусствоведческое постижение художественного произведения «только и поднимается на действительно равную последнему высоту».

Быть может, однако, кому-то покажется, что культура интерпретации, таким образом понимаемая, совместима лишь с изучением крупных явлений творчества, отделенных от исследователя исторической дистанцией. Панофский не разделяет подобную точку зрения («Натюрморт Сезанна,— писал он, например, — фактически не только столь же «хорош», но и столь же «содержателен», как Мадонна Рафаэля»), и в данном случае мы должны признать, несмотря на наши собственные оценки, его позицию методологически значимой. Опыт развития художественной культуры XX века, в том числе, конечно, и советской, ведет нас к мысли о необходимости распространения всего арсенала научных критериев и методов искусствознания, сформированного изучением истории искусств, на художественные процессы новейшей эпохи вплоть до современности. Нужно ли вообще много доказывать, что методологическая пропасть, реально образовавшаяся между изучением истории искусства и его сегодняшней практики, — явление, которое нельзя абсолютизировать? Это наследство авангардистской теории, а равно и ограниченного понимания природы культурной революции при социализме (которое, кстати, никогда не разделялось основоположниками марксизма-ленинизма) — оно должно быть оставлено прошлому. Кровная связь истории искусства и критики должна быть упрочена, и сделать это можно, по-моему, именно на базе культуры искусствоведческой интерпретации. В ходе этой дискуссии высказывалась мысль, что критика обнаруживает методологическую недееспособность перед необходимостью истолкования противоречий сегодняшнего творчества [4]. Но неужели сложность нашего художественного процесса беспрецедентна с точки зрения истории мирового искусства? Если эта сложность в принципе видится как некая неадекватность формы и содержания, то таковы, по существу, многие переходные эпохи между крупными стадиями художественного развития, и искусствознанию отлично известны глубокие, убедительные попытки их научной интерпретации (вспомним хотя бы анализ искусства раннего средневековья, предпринятый Максом Дворжаком в статье о живописи катакомб [5]). Опыт истории искусства побуждает нас выделить в качестве актуальной методологической проблемы необходимость исследовательского внимания к резко усложняющейся в «переходные периоды» диалектике различных содержательно-пластических уровней художественного образа, а в связи с этим предполагать существование каких-то особых, непривычных классическим эпохам расцвета искусства «норм» творческой эволюции.

Многими авторами отмечалось, к примеру, что принадлежность произведения к «почтенной» стилевой традиции ныне совсем не гарантирует его итоговой человеческой значимости, тогда как внешне эклектичное заимствование различных приемов порой имеет место в произведениях, явно играющих крупную роль в нашей духовной жизни. Новые идеи и чувствования, новые содержательные моменты зачастую не обретают в практике сегодняшнего искусства органичной пластической материализации. Как к этому относиться? Не признавать подобных феноменов, отрицая творческое значение опытов, не достигших подлинной пластической убедительности или, напротив, умалчивать о «пластическом несовершенстве» произведений, значение которых трудно оспорить? Один из наших ведущих критиков в статье о творчестве молодых утверждает, будто новое содержание рождается только вместе с новой формой — «и никак не иначе»; иное положение вещей он называет «фантасмагорией». Однако кризис художественной целостности довольно давно стал реальностью, притом не однозначной, а значит, не исключительно негативной. Характерную в этом смысле точку зрения высказала Т. Назаренко на страницах журнала «Творчество»: по ее мнению, художник вправе использовать любую форму из арсенала накопленных историей искусства средств выразительности, коль скоро эта форма отвечает его замыслу [6].

Разумеется, критика не должна считать кризис целостности явлением, соответствующим идеальной природе искусства. Но почему же не считать его феноменом эпохи активных поисков нового эстетического качества? И разве такая эпоха не ставит перед нами специфическую задачу разобраться: какого рода противоречие перед нами? Чревато ли оно рождением новых творческих ценностей или, напротив, деградацией творчества?

Не стоит недооценивать сложность подобного вопроса. Мне думается, здесь меньше всего может идти речь о привычном «суждении вкуса», об оценке по линии «хорошо — плохо». Ведь противоречивость художественной ткани все равно оказывается препятствием для достижения эстетического совершенства, подразумевающего уникальное и полное взаимопроникновение мысли и формы в едином образе. Нам, следовательно, стоит думать пока не столько об оценке как таковой, сколько о разветвленности критической интерпретации, которая в конечном счете и будет определять наше отношение к произведению.

Или иначе: нам надо уметь ответить на вопрос — имеется ли в данном произведении некая интегрирующая тенденция, определяющая его ценность? Есть ли здесь все-таки некая индивидуальная художественная воля и в чем ее существо?..

Если иметь в виду, что мышление современного художника весьма часто носит «коллажный» характер, ответ на подобный вопрос бывает делом нелегким. На этом специфическом моменте хотелось бы остановиться подробнее. Известные сложности сегодня возникают уже на уровне уяснения темы произведения (это раньше всего было замечено при анализе декоративно-прикладных разделов наших выставок). Практика искусства 70-х годов сталкивает критика с принципиальной многослойностью образного высказывания, смысл которого далеко не исчерпывается не только названием работы, не только сюжетом, но и всей суммой предметно-изобразительной данности. К этому нужно добавить, что сам по себе арсенал изобразительных мотивов стал ныне значительно обширнее, чем раньше. Наши стереотипные клише «тематичности» мало что определяют в реальных устремлениях современного искусства.

Но если мы перейдем на уровень стилевой характеристики, то и тут критику 70-х годов часто трудно бывает уловить оригинальное «интегрирующее» ядро художественного опыта. В связи с этим мне кажется методологически интересной попытка, предпринятая В. Юматовым на недавнем семинаре искусствоведов в Сенеже: индивидуально-обобщающее начало (для определения которого докладчик использовал термин «внутренняя форма») следует искать, по его мнению, не на уровне отдельно взятого произведения, но в ряду других произведений данного автора. Такое начало проявляется в логике возникновения одной работы вслед за другой. Именно эта логика, по мысли молодого критика, часто выражает неповторимо оригинальное существо творческой практики мастеров наших дней. Но если это так, возникает вопрос: проявляет ли себя «внутренняя форма» в рамках отдельной работы? Видимо, да — иначе нам пришлось бы мыслить творчество как сугубо механистичный процесс, полностью отсекающий «я» художника при воплощении замысла в материале; пришлось бы принять, что творческие потенции современного искусства исчерпываются стерильным концептуализмом. Если же проблема воплощения замысла в материале не перестает быть реальной проблемой искусства, то надо искать след духовной уникальности в структуре образа, созданного мастером, сколь бы безличной она ни казалась на первый взгляд.

Такие поиски — лишь вопрос тонкости нашего анализа, и я повторяю, что необходимая для этого проницательность искусствоведческого глаза вовсе не является чем-то беспрецедентным: она воспитана опытом истории искусства, которая в ряде случаев приучала фиксировать исследовательское внимание на глубинных оттенках «содержательной» жизни формы, на ее выразительных возможностях, открывающихся за порогом изобразительности. Вспомним, как, анализируя Рембрандта, В. Н. Лазарев останавливается на специфическом динамизме художественного решения, обнаруживая его не на уровне предметного строя композиции, а во взаимодействии пространственно ограниченных элементов формы со средой: «Если вглядеться в это лицо, — писал он о портрете Брейнинга, — невольно кажется, что оно меняет каждое мгновение свои очертания», воплощая «не статическое, замкнутое в

себе психологическое состояние, а нечто несравненно более сложное и длительное, могущее быть приравненным лишь к одному понятию — к понятию целой жизни человека». И вот вывод из этого анализа: «Передача в портрете психического потока и составляет, строго говоря, центральную проблему всего рембрандтовского творчества»[7]. Подобная «проникающая способность» искусствоведческого анализа была доступна многим крупным искусствоведам и сегодня она вполне может быть обращена на практику современного искусства. Опираясь на эту накопленную аналитическую культуру, мы часто оказываемся в состоянии рассмотреть за всеми противоречиями и заимствованиями за моментами пародийности и «цитатами», охотно включаемыми художником наших дней в свое произведение, ту собственную «интегрирующую основу», которую я назвал бы личной эмоциональной темой творчества.

Ибо то, к чему мы приходим в результате анализа, по большей части есть именно какой-то своеобразный сплав чувств, некая собственная «музыка» переживаний и ощущений, над которой и из которой растут «верхние этажи» художественной структуры: и ее предметно-изобразительная знаковость, и ее смысловое значение. «Музыка формы» создается и интонационным характером колорита, и ритмическим строем композиции, и особенностями «касания» художника к материалу, будь то камень, глина, нить, — да мало ли что! Именно «музыкой», особенностями эмоциональной природы образа отличаются работы даже весьма близких друг другу художников, — близких по проблематике, складу мышления, вкусу. Если анализировать сюжетно-изобразительные и даже стилевые компоненты искусства Т. Назаренко и А. Ситникова, Е. Струлева и А. Ишина, О. Филатчева и В. Кулакова, В. Касаткина и Б. Федорова, И. Олевской и Л. Сошинской, можно придти к выводу, что внутри каждой пары мы имеем дело с очень сходными авторами. Но стоит вдуматься, «вчувствоваться» в эмоциональную суть их творчества, как все названные художники обретут оригинальную содержательность. Здесь-то, мне кажется, и лежат осязаемые истоки той «внутренней формы», той эстетической уникальности, которая словно витает как некое интегрирующее начало за произведением как таковым. При этом чрезвычайно важным аспектом анализа является выяснение качественного характера взаимодействия эмоционально-чувственного и рационально-изобразительного пластов произведения, которое может оказаться плодотворным, то есть повышающим эстетическую емкость образа, но может быть (и сегодня часто является) разрушительным, разоблачительным с точки зрения эстетической сущности.

Однако, получив возможность добраться до «эмоционального зерна» творческой уникальности, интерпретация еще отнюдь не достигает своей цели. Ей надлежит каким-то образом оценить духовное, культурное значение чувства, двигавшего художником, уяснить, является ли оно созидающим, «умным», или не несет в себе никакого жизнепознающего содержания. Иначе говоря — понять чувство как свидетельство мироощущения, «неосознанной самоматериализации в произведении некоего принципиального отношения к миру»[8]. Переходя к этому аспекту искусствоведческого суждения, можно разъяснить, почему нам кажется целесообразным говорить об эмоциональной теме творчества того или иного художника, а, например, не об «индивидуальном стиле». Дело в том, что даже в своем индивидуальном преломлении категория «стиля» подразумевает некое самосознание, выход творчества на уровень определенной идейно-философской позиции. Но «стиль» в этом понимании — крайне редко встречаемая в сегодняшнем творчестве вещь. По большей части, мы имеем дело с творчеством, скорее лишь ищущим подобных позиций, находящимся в стадии эмоциональной кристаллизации своих духовных концепций и идеалов, и было бы глубокой ошибкой обойти вопрос о конкретной плодотворности или неплодотворности подобных исканий. В какой-то степени его решение может мыслиться как итоговая стадия искусствоведческой интерпретации в применении к задачам критики. Но решение это необходимо найти опять-таки на путях специфического научного анализа, а не на уровне, скажем, личных вкусов или чужих штампов.

Речь идет о выявлении места произведения в ряду других духовных феноменов времени. Определить это место невозможно вне комплексного суждения о духовной жизни эпохи; но как получить это суждение? Нам следовало бы подумать об эффективных формах сотрудничества представителей разных отраслей искусствознания (искусствоведов, литературоведов, театроведов и т. п.) с психологами и социологами. Ведь только такое сотрудничество способно дать объективную и широкую картину тенденций современного общественного сознания. И разумеется, каждый критик, наверное, должен стремиться мобилизовать всю свою эрудицию в вопросах современной культуры с тем, чтобы доказательно установить положение данного явления искусства среди забот, волнений, идей, обуревающих человека в наше время.

Я сказал выше: судить об этом невозможно, исходя из личного вкуса. Однако это не значит, что личный вкус и даже страсть критика могут или должны быть изгоняемы из его работы. Есть некий давно отмеченный методологический парадокс: сложные связи внутри диалектического комплекса «искусство — жизнь» предстанут тем более объективными и наглядными, чем больше личной заинтересованности проявит критик в их анализе. Необходимо иметь смелость ассоциировать себя если не с самим рассматриваемым произведением, то хотя бы с некоторыми идеями им выражаемыми; представить себя если не сотворцом, то хотя бы единомышленником, единоверцем художника. В личной увлеченности критика — стимул его научных поисков. Это сила, обостряющая искусствоведческую интуицию, изощряющая аналитический аппарат. Разумеется, критику надо иметь мужество при случае и преодолеть свое творческое увлечение, если оно не выдержит суда разума. Но в этой диалектике — живая сущность нашей работы, обнаруживающая и творческую природу самой критики, и ее социально-созидательные возможности, и — как следствие того и другого — достоинство нашей профессии.

Возможно, мне возразят: общественная ценность «хорошего» искусства сама о себе заявит со временем. В принципе это несомненно. Однако я убежден, что весомость, реальность социально-гуманистического содержания творчества остро нуждается в поддержке, заботе, внимании критики сегодня, а не когда-нибудь. Мы живем в слишком сложную эпоху, в чрезвычайно активной атмосфере, когда вновь кристаллизуется постановка «проблемы человека», проблемы путей и целей нашего бытия. Осознание духовной направленности и идейно-психологического контекста образа в этих условиях особенно актуально — и для публики, и для самих деятелей искусства. Как же, однако, быть критике, которая признает молодое искусство пусть значительным, интересным, но все же недостаточно убедительным — как в сугубо художественном, так и в социально-ценностном плане? Прежде всего, мне кажется, избавиться от комплексов, порождаемых впечатлением будто искусство движется «не туда». Найти свое место в «переходной» ситуации творчества — значит прежде всего понять, что развитие формально-пластических и духовно-содержательных основ творчества не является механически синхронным, что оно глубоко диалектично, и в ходе истории человечества активизируется то одной, то другой своей гранью. Так было всегда, и эта относительная диспропорция — не патология и не повод для профессиональной растерянности людей, изучающих искусство. Если ныне в порядок дня встают проблемы преимущественного развития и обогащения духовного фонда творчества, то критика вполне может найти такие практические позиции, которые способствовали бы эстетически качественному разрешению новых задач, объективно возникающих в живой ткани художественного процесса.

---

1 См.: *В. Мартынов.* Художественная критика как эпикультура.— «ДИ СССР», 1978, № 8.
2 Об объективных сложностях жизни сегодняшней критики можно прочесть в статье В. Костина, опубликованной газетой «Московский художник» от 25 октября 1978 г.
3 *Erwin Panofsky.* Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berl., 1964. S. 93—94.
4 См.: *В. Поликарпов.* Дискуссии проходят — проблемы остаются.— «ДИ СССР», 1978, № 10.
5 *М. Дворжак.* Очерки по искусству средневековья. Л., 1934.
6 «Творчество», 1977, № 3.
7 *В. Н. Лазарев.* Портрет в западноевропейском искусстве XVII века. М.— Л., 1937, с. 77—78.
8 Формула Э. Панофского.

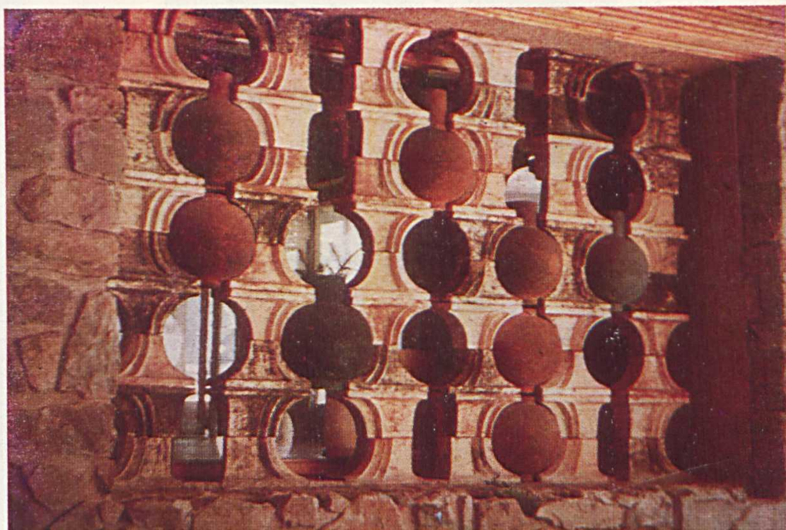
От керамического рельефа — к интерьерному ансамблю

Игорь Светлов



Б. Петров
Декоративный рельеф.
Шамот, фарфор.
1978







А. Дудова, Б. Петров
Декоративная решетка в интерьере гостиницы в Новочеркасске.
Шамот, глазурь, металл.
1977

А. Дудова, Б. Петров
Декоративная решетка в туристском центре «Домбай».
Шамот, глазурь, металл. 1976

А. Дудова, Б. Петров
Камин в туристском центре «Домбай».
Шамот, глазурь.
1976

Процессы, идущие в 70-е годы в разных областях изобразительного творчества, тесно связали между собой открытие новых выразительных возможностей материалов, стилистические искания, эволюцию творческих индивидуальностей. При быстром распространении пластических идей растущее значение приобретает индивидуальное видение специфики материала, его понимание как важного слагаемого художественных поисков.

Для многих скульпторов и керамистов сейчас характерно обращение к одному из видов современной керамики — шамоту. Работа в шамоте способствует ныне возникновению новых композиционно-пластических идей у скульпторов и нередко служит комплексному решению проблем выразительности, углубляющему связи искусства с окружающей средой.

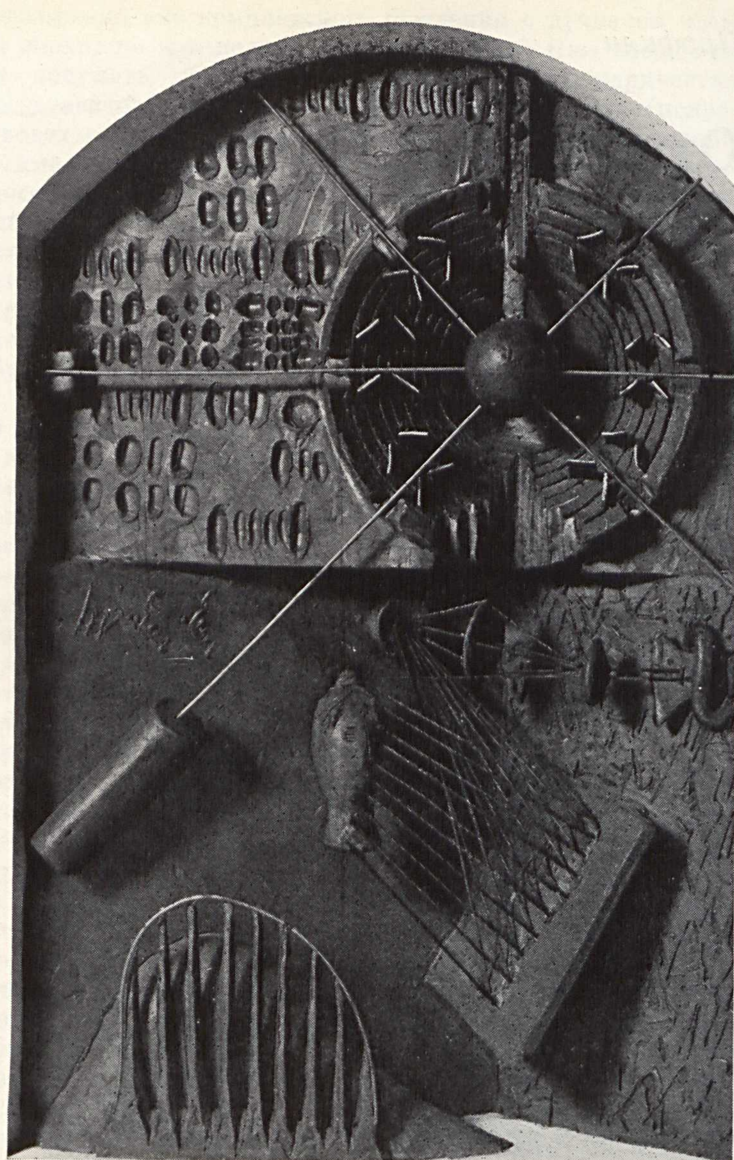
Об этих проблемах думаешь, анализируя поиски интересно развивающихся художников Бориса Петрова и Аллы Дудовой. Приверженность керамике определилась у них уже в начале их творческого пути. Для становления художественного мышления Дудовой имела значение прошедшая в начале 60-х годов выставка японской керамики. Именно там впервые открылся ей поэтический взгляд на керамику, сочетание скульптурности и живописности как двух неотделимых друг от друга элементов. Петрова же, получившего в Строгановском училище традиционную подготовку скульптора, керамика увлекла гибкостью, возможностью экспериментировать в фактуре и цвете, тем более, что по своим скульптурным качествам она не уступает бронзе и граниту.

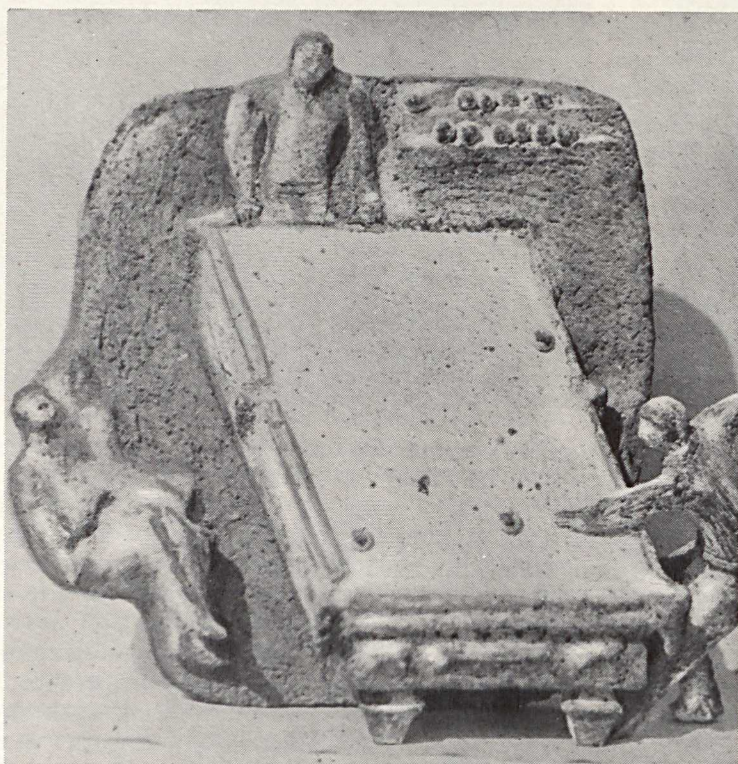
Оба художника рано почувствовали, что без знания производства занятия керамикой будут носить характер дилетантский. В начале 60-х годов, в период работы в Хабаровске, у них появилась мысль организовать стационарное производство керамических художественных изделий.

Это время примечательно для будущих скульпторов поисками самостоятельной обработки материала, приобщением к этим опытам студентов художественно-графического факультета местного педагогического института. Но лишь спустя несколько лет, когда Петров и Дудова получили возможность работать на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках, их творчество в керамике приобретает профессиональный характер. Непрерывно совершенствуют они технику обжига, использования солей в сочетании с различными керамическими поверхностями, стремясь понять существующие здесь закономерности и добиться желаемых эффектов. С тех пор их связь с производством, требующим не только творческой фантазии, но и упорного труда мастерового, существенно углубилась.

Художники отнюдь не собирались механически следовать уже определившимся техническим приемам. Используя шамот с присущей ему теплотой и гибкостью, они хотели уйти от его известной грубоватости. Фарфор же не удовлетво-







А. Дудова
Материнство.
Шамот, фарфор.
1978

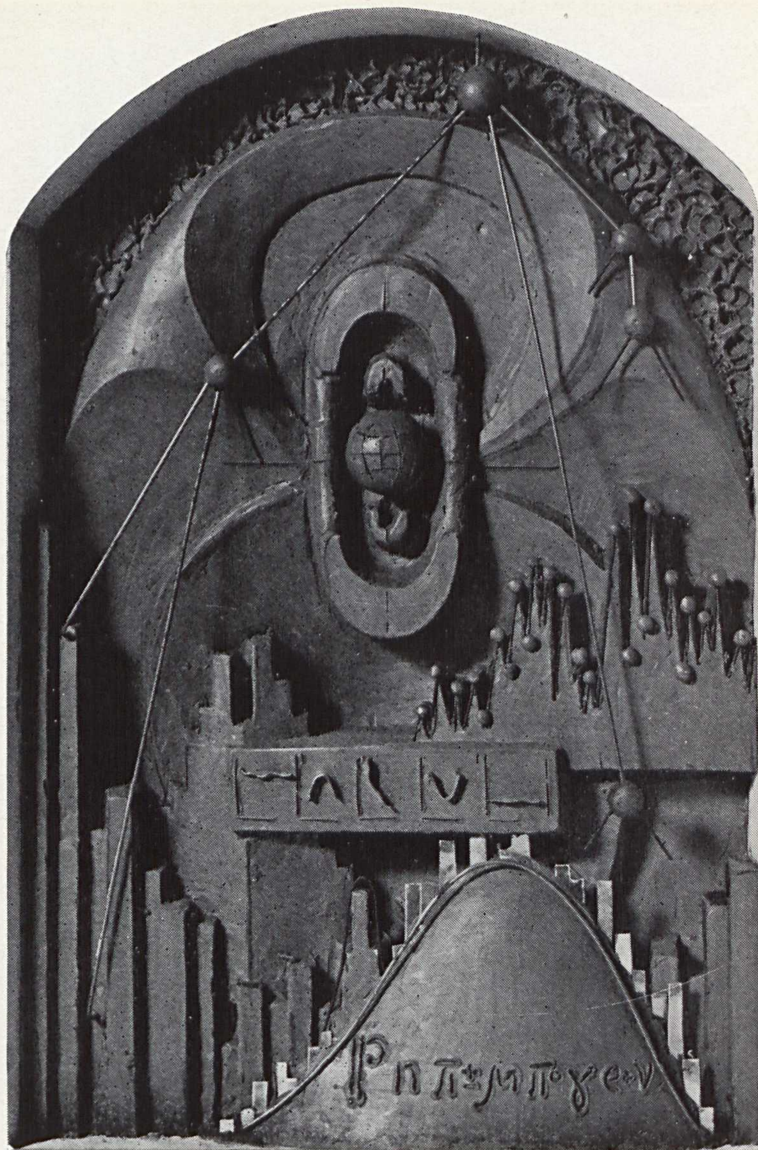
Б. Петров
Декоративные
рельефы
для здания
Академии
наук. Эскиз. 1978

Б. Петров
Бильярд. Шамот,
фарфор. 1972

рял своей хрупкостью, порой сусальностью. Возникла мысль объединить эти два керамические материала. Ставшая плодом упорных технологических разработок своеобразная техника, которую Петров и Дудова совершенствуют и по сей день, отвечает их тяготению к насыщенной декоративной выразительности, естественности и нарядности керамической композиции.

Каждый из художников находит в таком сочетании ответ своим склонностям. Рельефам Дудовой, построенным на живописной градации планов с живой вибрацией керамической фактуры, свечение белого фарфора придает новое качество. Изображаемые ею интерьеры, подчас оживленные человеческим присутствием, обретают благородное изящество. Керамическим работам Петрова фарфоровые инкрустации, контрастирующие с остротой композиционных ракурсов и характерностью фигур, сообщают новые поэтические оттенки. И он и Дудова рассматривают керамику как определенную сферу скульптурного дела, связанную с традициями московской пластики. На всех этапах творчества у обоих художников велика роль жизненных впечатлений. Об острой наблюдательности свидетельствует гротескное решение композиции Петрова «Бильярд» (1972). Подчеркнутая характерность силуэтов фигур, удлиненность их пропорций, замкнутость общего построения при пространственных акцентах создают атмосферу нервной сосредоточенности. И даже в «Концерте» (1973) с его широким пространственным показом зрительской аудитории и символическим изображением летящего Героя, есть убедительность, позволяющая почувствовать реальные истоки возникновения замысла художника. Цель Петрова — создать обобщенный образ, выражающий внутренний смысл явления. У Дудовой роль реальных впечатлений обозначается поиному. Многое в ее искусстве строится на иллюзорности, создаваемой постепенным втягиванием зрителя в глубину изображения и осязаемой предметностью фактуры. Но вся эмоциональная атмосфера, живая трепетность интерьерных сцен делает ее искусство по своему существу отнюдь не буквалистским.

Принадлежность обоих художников к московской школе скульптуры ощутима и в другом — их активной композиционной фантазии. Это в особенности касается Петрова, разнообразно обыгрывающего возможности круглой скульптуры и рельефа, использующего многие пространственные элементы для характеристики среды действия. И он и Дудова с интересом всматриваются в композиционные искания А. Пологовой, В. Клыкова, Л. Баранова и других своих коллег. Истинно московскими художниками остаются Петров и Дудова в отношении к материалу. Много почерпнув в технике обработки шамота у прибалтийских мастеров, они в то же время отвергли такие распространенные здесь приемы, как механическая заглаженность поверхности или прямое перенесение в керамические композиции фактуры тканей и иных, весьма да-



леких от керамики предметов. Все более крепнет их отношение к материалу как категории содержательной, способной передать различные по характеру эмоциональные переживания, расширить представления об эстетических категориях пластики.

«В своих поисках мы всегда идем через материал к художественному образу и никогда не переносим механически в керамику сложившийся пластический замысел»,— говорит Петров.

Естественно, представления его и Дудовой о специфике материала, скульптурной выразительности, категориях стиля не остаются неизменными. Наряду с другими художниками они почувствовали в 70-е годы необходимость освободиться от некоторой усложненности, перегруженности своих произведений. Декоративная выразительность керамики видится им теперь не в эффектах изобразительности и безудержной композиционной фантазии, а в успокоенной пластике форм и углублении колорита.

В этом плане их устремления сближаются скорее с экономным стилем Л. Баранова и Л. Гадаева, нежели с нарядной пестротой рельефов Л. Сошинской.

Все эти перемены вызваны в значительной мере поисками связи скульптуры с архитектурной и ландшафтной средой. Именно на этом фоне надо рассматривать происходящую у обоих художников эволюцию отношения к материалу. Дудова сегодня воспринимает шамот прежде всего как материал, позволяющий выявить и обострить конструкцию скульптуры.

Петров настойчиво стремится выявить не только гибкость, но и плотность этого материала. Такая позиция скульптора в условиях его растущего тяготения к конструктивности весьма закономерна. Нельзя не вспомнить, например, «Натюрморт», экспонированный им на выставке керамики в Вильнюсе в 1974 году, в котором была прекрасно обыграна объемная геометрия водруженных на столбообразном пьедестале сосудов.

В дальнейшем воля художников к простоте и конструктивности во многом стимулировалась возможностями создания ансамбля. Примечательно исполненное ими оформление туристического центра в Домбае (1976). Петров и Дудова впервые выступили здесь как авторы нескольких работ, призванных дополнять друг друга. Целостного ансамбля, правда, не получилось. В большой мере это случилось потому, что архитектор неубедительно определил размещение декоративно-изобразительных композиций, что оставшаяся незавершенной отделка интерьера создала невыгодный фон.

Значение этой работы в другом — новом стилистическом поиске. Принципиальный интерес представляют два элемента оформления — камин и декоративная стенка, решение которых строится на совмещении конструктивного и живописного начала. В организации камина использован эффект кладки из керамических плиток, их оранжево-красноватое горение вызывает романтическую ассоциацию с пламенем огня. Так рождается трактовка камина не как камерного уголка, а как очага, объединяющего большие группы людей, очага, к которому может приникнуть в поисках тепла усталый и веселый туристский народ.

Художники апеллировали к издавна существующей форме русской печи и к другой народной традиции, распространенной в Закавказье,— украшать очаг керамическими тарелками и металлом. Эта апелляция к наследию народного творчества отнюдь не пассивна, что можно почувствовать и в трактовке декоративной стенки, где важную роль играет ритмическое объединение простейших декоративных форм, вариация очертаний керамических сосудов. Вместо обычной перегородки рождается эстетически организованная конструкция.

Скачком в поисках Петрова и Дудовой стало декоративное оформление Центральной гостиницы в Новочеркасске (1977). В этом решении главным становится осмысление керамической пластики как определяющего образно-эстетического элемента интерьера.

Система столбов, перемежающихся ажурным металлом, в вестибюле гостиницы, помимо чисто функциональных форм, имеет интересные скульптурные качества. Эффекты пространственного наложения различных объемов друг на друга в чем-то напоминают многорядную колоннаду. Вечером впечатление от этой декорации не меньше, чем при дневном освещении. Свет легко скользит по форме, более ощутимы контрасты между сдержанной окраской столбов, в которой нередко проскальзывают синеватые и красноватые тона, и черными силуэтами металлических форм.

Петров и Дудова стремились к конструктивности, однако не в том ее механическом понимании, которое нередко приходится встречать в декоративном оформлении интерьера. Обращаясь к простым геометрическим объемам и формируя из них многосложную пластическую структуру, художники вдохновлялись опытом Бранкуси, такими его произведениями, как «Бесконечная колонна», и исканиями архитектуры наших дней.

И колорит у этих художников стал строже, определеннее. Выразителен контраст гладкой керамической фактуры светлых по тону столбов с черным ажурным металлом. Такой прием заставляет вспомнить о сочетании каменной архитектуры с металлической оградой в русской церковной и гражданской архитектуре.

К сожалению, в Новочеркасском комплексе есть свои просчеты в дизайнерском облике интерьера. Тяжеловесные люстры, скорее предназначенные для жилых комнат, никак не вяжутся с аскетизмом декоративно-пластической композиции. Но основная концепция художников выражена столь широко, что становится ясно — сегодня они подготовлены не только к оформлению общественных интерьеров, но и к тому, чтобы создавать скульптурно-архитектурные комплексы в жилых кварталах и зеленых зонах. Одной из таких попыток стал исполненный ими совместно с группой молодых архитекторов проект оформления площадки отдыха на 84-м километре Минского шоссе. Стремясь, как в Новочеркасске, создать конструктивный декор, Петров и Дудова сделали основой решения комплекса двухметровые декоративные стенки, исполненные в бетоне и сопровождаемые легкими металлическими деталями. Их строгий рисунок включает в себя своеобразные черты русского и белорусского орнамента. Формы и ритм декоративных стенок гибко сопряжены с простыми конструкциями деревянных скамей, красиво акцентированных небольшими бетонными колонками, и обильно декорированной беседкой. Решение проблем ансамбля неотделимо в проекте от тщательной и изысканной проработки всех его художественных компонентов.

Желание обратить свое искусство к реальной среде, «динамичное» отношение к материалу стимулируют поиски двух талантливых московских художников.

Международные награды советским художникам

В течение 1978 года советские художники декоративно-прикладного искусства участвовали в ряде международных выставок и конкурсов. Советские разделы на этих выставках, сформированные Министерством культуры СССР и Союзом художников СССР, привлекали неизменное внимание зрителей и специалистов, многие работы были отмечены международными жюри и премированы.

На II квадриеннале декоративного искусства социалистических стран в Эрфурте, ГДР, награды получили следующие художники:
Инна Олевская (Ленинград) за композицию «Этюд к сонетам Петрарки» (фарфор) — первая премия;
Рудольф Хеймрат (Рига) за гобелен «Лиго» — вторая премия;
Владимир Муратов (Гусь-Хрустальный) за композицию из стекла — вторая премия;
Борис Мигаль (Ленинград), **Валентина Платонова** (Москва), **Владимир и Надежда Яновы** (Горький), **Альбина Митрохина** (Горький), **Генората Размене** (Вильнюс) — коллективная премия за коллекцию гобеленов на тему 60-летия Октября.

На II международной выставке художественного текстиля в Лодзи, ПНР, бронзовой медалью награждена **Наталия Жовтис** (Москва) за ткани из натурального шелка. Медали Союза художников Польши получили **Эдита Вигнере** (Рига) **и Борис Мигаль** (Ленинград) за гобелены.

На V международной биеннале художественной керамики в Валлорисе, Франция, золотой медали удостоен **Михаил Копылков** (Ленинград) за декоративную композицию «Сила жизни»; денежной премии — **Сильвия Шмидкене и Леон Лукшо** (Рига) за декоративную композицию «Разрез».

На 36 международном конкурсе художественной керамики в Фаенце, Италия, денежная премия присуждена **Аните Милбрета** (Рига) за декоративную композицию «Истина».

Итоги конкурса

Закончился смотр-конкурс на лучшие статьи по проблемам изобразительного искусства и архитектуры, объявленный СХ и СА СССР. Мы представляем авторов, получивших награды за статьи, опубликованные в «ДИ СССР» за последние годы.

Диплом III степени СХ СССР с одновременной выдачей денежной премии: **Кантору А. М.**— за серию теоретических проблемных статей по вопросам советского изобразительного искусства; **Савицкой В. И.**— за серию статей по проблемам изобразительного искусства; **Базазьянц С. Б.**— за серию статей по проблемам советского изобразительного искусства.

Вторую премию и диплом II степени СА СССР: **Бокову А. В. и Юдинцеву В. П.**— за цикл статей по вопросам архитектуры; **Стригалеву А. А.**— за цикл статей по вопросам истории советской архитектуры и искусства.

Дипломы СА СССР: **Азизян И. А.**— за цикл статей по вопросам взаимодействия искусств; **Ассу Е. А.**— за статью «Центр Бобур» — супермаркет культуры» («ДИ СССР» 1977, № 12); **Базазьянц С. Б.**— за статью «Украинские монументалисты: от количества к качеству» («ДИ СССР» 1978, № 5).

Поздравляем награжденных с большим успехом

Коллажи А. Агабекова

Ада Сафарова



В Москве, в Центральном Доме литераторов, состоялась выставка произведений ленинградского художника Александра Агабекова. От посещения выставки в памяти остались не столько отдельные произведения, сколько особая среда, которую создавали собранные вместе композиции Агабекова. Это была атмосфера импровизации и той абсолютной свободы, которая возникает в обществе близких и непринужденно настроенных друзей, когда можно спеть, озорно обыгрывая традицию городского «жестокого» романса, или одним свободным, словно непроизвольным движением карандаша оставить изящный росчерк. Казалось, что свои коллажи художник создал именно в таком состоянии. Возможно иллюзия простоты, досужих занятий возникала от техники, материала, которые художник избрал. Коллажи А. Агабекова собраны из оконного стекла, кусочков зеркала, фольги, обрывков газет, фотографий, тканей, и это придает композициям особые интонации. Рассматривая коллаж подробно, невольно вспоминаешь, что вот из такой материи был когда-то любимый сарафан, а вот лоскут точно от дачных занавесок, а этот напоминает мамино вечернее платье... От таких воспоминаний большое фойе Центрального Дома литераторов, где проходила выставка А. Агабекова, теряло свою торжественность и возникала обстановка встречи со старыми вещами-друзьями. В эту игру интимного общения вступал не только материал коллажей. Сюжет коллажа становился поводом для столь же неожиданных ассоциаций. Коллаж «Художник» вовсе не касается вечной темы поиска гармонии, как можно было бы ожидать. Персонаж этот с его карнавальным костюмом и необычной пластикой не художник — это скорее костюмированная игра во вдохновение. Коллаж «Кот» изображает не реальное животное. Это может быть эскиз костюма для игры в сказочного кота. Одна-



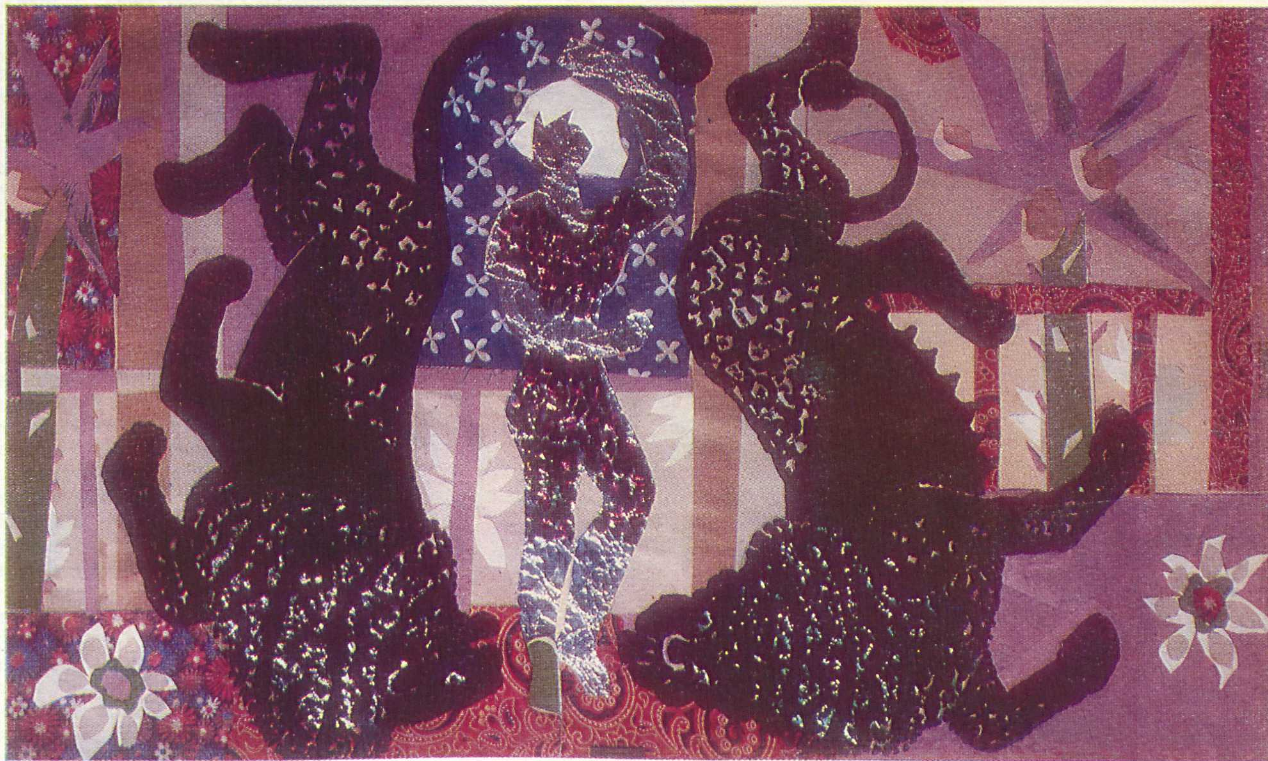
Художник. Эстамп, акварель *(Стр. 30)*

Чай. Коллаж на стекле

Цирк. Коллаж на стекле, акварель

ко коллажи А. Агабекова несут содержательность и иного порядка.
Юность Агабекова пришлась на тяжелые послевоенные годы. Тогда в Ленинграде на Дерябкинском рынке, как и на тысячах других, продавались одеяла, коврики, половики, кошелки, сшитые из лоскутков. Лоскутки встречались красивые, и в скудном быту они были поводом пофантазировать...
Такие же лоскутки, собранные Агабековым в коллаж, составляют не только материал композиции. И материал и сама техника настолько активны, что их содержательность явственна в образном строе произведения. Они как бы вносят свою, особую тему. Она складывается для нескольких поколений из противоречивых, на

начала века, воспринявших декоративность низового искусства. Произведения А. Агабекова вобрали не только личные воспоминания и пристрастие автора к определенному художественному наследию, но содержат и актуальную проблематику. При более пристальном рассмотрении коллажи А. Агабекова оказываются в одном ряду с произведениями декоративного и прикладного искусства, дизайна, в которых выражена тенденция расширения классического понятия гармонии. Но в отличие от некоторых художников, исследующих эти возможности, Агабеков избирает технику, материал и сюжеты, адекватные логике своего художественного поиска.
Создавая цветовые диссонансы и неожиданные стилевые контрас-



первый взгляд, воспоминаний о трудностях военных лет, о милых образах детства, о немудрящих роскошествах городского фольклора...
Сюжеты коллажей подсказаны теми же воспоминаниями юности — это яркие коврики из клеенки с того же Дерябкинского рынка со сценами чаепития, лебедями и красавицами. Абсолютная раскованность, форсированность интонаций, которая роднит коллажи художника с поделками кустарей, смягчена улыбчивой ироничностью. От традиционных схем кустарей в композиции остались многозначительные детали — то это блестящее кольцо, надетое на черную перчатку, то томный наклон головы, чрезмерный жест или, напротив, загадочная статика. Пестрая, рыночная стихия приведена художником к гармонии и смягчена поэзией воспоминания. Изящество и артистичность, с которыми Агабеков оперирует опытом городского фольклора, заставляют вспомнить художников

ты, художник всегда остается в рамках того камерного мира чувств и состояний, которые он сам себе выстроил. Поиски новых закономерностей гармонии не разрушают цельности этого мира, а делают его более насыщенным. Более чем скромный материал, простая техника и камерный жанр снимают все претензии на какое-либо широкое обобщение опыта, заключенного в этих произведениях. Это чувство меры, способность реальной оценки возможностей жанра, материала очень подкупают в творчестве Агабекова. Он не отягощает избранный им жанр громоздкими сюжетами, не навязывает ему сложных тем.
Но при этом из, казалось бы, довольно ограниченного диапазона коллажа Агабеков умеет изыскать такое обилие средств и извлечь такое разнообразие тем, настроений, интонаций, что выставка этих произведений надолго останется приятным восноминанием для всех, кто ее посетил.

Совещание директоров художественных училищ

**В декабре 1978 года в Москве состоялось Всесоюзное совещание-семинар директоров художественных училищ.
В совещании приняли участие представители Министерства высшего и среднего специального образования СССР, Министерства культуры, Союза художников и художественных вузов.
Мы попросили рассказать о совещании начальника Учебно-организационного отдела Управления учебных заведений Министерства культуры РСФСР Александра Викторовича Бенедского.**

Всесоюзному совещанию директоров художественных училищ в Москве сопутствовала выставка художников-педагогов художественных училищ РСФСР, которые воспитывают специалистов массовых художественных профессий. Совещание и выставка должны помочь совершенствовать подготовку кадров среднего художественного звена, уточнить роль и место этих художников в современном и будущем художественном производстве.

Потребность в эстетическом осмыслении предметной и пространственной среды во всех сферах быта, труда, отдыха требует все большего числа художественно и профессионально образованных людей. Когда-то редкая специальность художника-оформителя, художника-конструктора, художника-прикладника стала теперь широко распространенной профессией.

С 1957 года Московское художественное училище памяти 1905 года, а вслед за ним еще 50 учебных заведений создали отделение художников-оформителей. Второй год в Красноярском художественном училище им. В. И. Сурикова ведется подготовка художников музейных экспозиций...

Только в РСФСР за последние 10 лет открылось 15 новых художественных училищ. В 1979 году планируется открытие художественных училищ в Туле, Суздале, Оренбурге. Возросла не только потребность в художниках и расширилась сфера их применения, но развивается само содержание, социальная значимость профессии художника.

Художник-оформитель со средним образованием становится все более необходимым специалистом в оформительских мастерских, комбинатах Художественного фонда, в архитектурно-проектных организациях, в торговых и зрелищных предприятиях...

В некоторых районах страны местные союзы художников складываются в основном из выпускников художественных училищ, работы этих художников экспонируются на художественных выставках.

Таким образом за достаточно короткое время — 10—15 лет художники со средним специальным образованием стали активно участвовать в художественной жизни — сегодня они оказывают реальное влияние на формирование предметного мира, всей архитектурно-пространственной среды и на выработку художественных нормативов, слагающихся из выставочной деятельности.

Нужно предполагать, что сфера применения художников со средним образованием будет и дальше расширяться. Архитекторы и специалисты по ландшафтной среде все чаще привлекают художников-оформителей для совместного решения общих задач организации пространства.

Перед средним художественным звеном уже отчетливо вырисовываются, например, задачи подготовки кадров художников, использующих средства хроматического электрического света.

Внедрение новых технических средств дает возможность предвидеть дальнейшее развитие информационной и зрелищной сферы и появление новых художественных профессий.

Всюду, где возникает необходимость организовать пространство, насытить его информационно и эстетически — всюду возникает необходимость в профессии оформителя. Особенно остро эта необходимость ощущается в сельской местности. Художники со средним образованием призваны стать сельской художественной интеллигенцией. Обширная государственная программа по дальнейшему развитию культуры села налагает на художников — выпускников художественных училищ — ответственные задачи профессиональной и общекультурной работы на селе.

Возросла потребность в художественно образованных кадрах и в центрах народных промыслов. В таких районах особенно нужны художники, владеющие техникой работы в материале, тонко чувствующие образный строй, национальную и местную специфику.

К сожалению, практика показала, что без активной, направляющей роли художника, на промыслах, в сувенирном производстве порой создается усредненная безликая продукция, обедняется и извращается художественная традиция. Многообразные задачи, стоящие перед художниками среднего звена, требуют совершенствования художественного образования.

Отсюда все возрастающее внимание Союза художников, творческой общественности, государственных учреждений к проблеме художника со средним специальным образованием.

На прошедшем в Москве совещании возник вопрос — все ли сделано для того, чтобы художники — выпускники училища, молодые люди 17—18 лет, деятельность которых войдет в художественную жизнь уже следующего века, не только соответствовали бы художественно-производственным задачам современности, но и социально-эстетическим задачам будущего? Не упускаем ли мы за количественной стороной важных качественных процессов? Молодые люди, посвятившие свою жизнь профессии художника, понимают они это или нет, берут на себя ответственность за развитие художественной культуры общества. Эту ответственность разделяют в значительной степени их педагоги. Педагогические коллективы отчетливо осознают необходимость не только узко профессионального, но широко гуманитарного, личностного, общественно-политического образования художника и многое делают в этом направлении. Развитие сети художественных училищ опережает возможности художественных вузов в подготовке нужных кадров, училища вынуждены привлекать к работе специалистов из смежных областей — отсюда неоднородность качества обучения. Высокие требования к идейному и профессиональному уровню художника с одной стороны, с другой — объективные сложности такие, как небольшой срок обучения, недостаточность материальной базы большинства художественных училищ, отсутствие методических рекомендаций, учебных пособий — все это создает ситуацию, требующую конкретных и действенных мер.

Постановления ЦК КПСС о работе с творческой молодежью и совершенствовании среднего специального образования сделали решения этих задач как никогда актуальными и наметили ряд конкретных мер по дальнейшему совершенствованию подготовки кадров в среднем звене образования. Конечно, в статье невозможно изложить все аспекты проблемы подготовки молодежи к активному участию в художественном формировании предметно-пространственной среды. Важно поднять эту проблему, продолжить ее обсуждение. Сейчас уже найдены и опробованы многие организационные формы, способствующие решению этой задачи. Расширяется подготовка кадров художников-дизайнеров, оформителей, конструкторов, прикладников и монументалистов, все большее число детей и молодежи приобщается к изобразительному и декоративно-прикладному искусству, совершенствуется структура художественного производства. Академия художеств СССР, творческие союзы, министерства и ведомства, научно-исследовательские институты, методические кабинеты оказывают большое внимание и помощь дальнейшему развитию среднего художественного образования.

В настоящее время важно сосредоточить внимание на совершенствование самой системы художественного образования, обеспечить училища высококвалифицированными кадрами, для этого необходимо расширить подготовку специалистов декоративно-художественного оформления и наглядной агитации в высших учебных заведениях. Предстоит внимательно изучить специфику задач художника в сельской местности, пересмотреть сроки подготовки художников-оформителей в художественных училищах (как это уже сделано своевременно по прикладным специальностям), совершенствовать методику обучения, разработать систему оптимального, целесообразного использования выпускников училищ. В настоящее время в Госплане РСФСР рассматриваются вопросы совершенствования системы подготовки художников-прикладников.

Важно решить в государственном масштабе все более остро возникающую проблему дефицита в художественных материалах, инструментах, оборудовании и помещениях для художественных учебных заведений и оформительских мастерских.

На совещании директоров художественных училищ были обсуждены задачи дальнейшего совершенствования системы специального художественного образования и выработаны практически рекомендации.

Мальцовское гравированное стекло XVIII века

Елена Долгих

Историческое стекло — материал для исследователя загадочный. На стекольных изделиях почти никогда не встречаются фабричные знаки и очень редко можно увидеть дату или имя владельца фабрики. Несмотря на многочисленные предупреждения Мануфактур-коллегии о клеймении стекла русские купеческие фабрики упорно не выполняли эти распоряжения. Поэтому сегодня очень трудно определить принадлежность стекольных изделий XVIII века к какой-либо частной стекольной мануфактуре, еще труднее выделить из большого количества сохранившегося до нашего времени гравированного стекла работу какого-либо известного нам мастера. Архивы сохранили имена многих стекольных мастеров, но, к сожалению, творчество их анонимно. В этом отношении большой удачей для исследователя является документ «Челобитие об исключении из числа крепостных фабриканта Мальцова купца Степана Иванова сына Лагутина с сыновьями» [1], в котором содержится подробное изложение всех обстоятельств пребывания этого мастера на Можайской фабрике Мальцова, упоминание о его работах, имена других мастеров. Изучение этого документа и других архивных материалов и соотнесение их с изделиями стекольных фабрик XVIII века, находящихся в коллекции Музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», дали возможность с помощью стилистического анализа выделить и атрибуировать ряд предметов, которые были созданы на мальцовских «стеклянных» фабриках в середине XVIII века.

Середина XVIII века — время расцвета искусства гравировки в отечественном стеклоделии. Уже в 40-е годы XVIII века гравировка получила достаточно широкое распространение в стекле частных купеческих фабрик. Лучшие ее достижения связаны с фабрикой Мальцовых в Можайском уезде.

Фабрика Василия Мальцова, основанная в 1723 году в Пустоши Ширяево на речке Оболенке, была наиболее развитым для своего времени стекольным производством. Василий Мальцов одним из первых русских стеклозаводчиков выписал на свою Можайскую фабрику заморское оборудование — шлифовальные, гравировальные и полировальные станки, на которых работали мастера-иноземцы и обучались русские из крепостных, купленных к фабрике.

Из архивных данных нам известно, что в 30-е годы у Мальцова работал и обучал рисовке по стеклу крепостных фабричных людей иностранный гравер Иосиф Генкен. Уже в 1742 году «при том рукоделии в подмастерьях обретаются Ермолай Федоров и Осипов, да вновь принят к оному мастерству Иван Иванов, сын Щербаков» [2]. Вероятно руками молодых мастеров, обученных Генкеном, создан кубок по заказу архимандрита Варлаама (илл. 2). На кубке в матовом картуше изображены на алтаре два сердца — символ любви и верности. Вокруг картуша стелется необычайно красивый растительный орнамент, выполненный в оригинальной манере: длинные изгибающиеся стебли с очень маленькими листочками-побегами сплетены в легкий кружевной узор.

У Иосифа Генкена прошел школу гравировальной техники и один из талантливых мастеров рисовального дела Степан Иванов сын Лагутин. Он приходился крестником Василию Мальцову, в 1734 году после смерти отца пришел на фабрику, «чтоб жить... на хрустальном заводе, состоящем в Можайском уезде для обучения себя рисованному хрустальному мастерству от показанного времени впредь пять лет» [3]. С 1740 года Степан Лагутин, считая себя свободным человеком, отлучился с фабрики и жил на разных стекольных заводах, а также рисовал посуду как вольный гравер. В 1748 году сыновья Василия Мальцова отыскали след своего мастера и всяческими посулами переманили его с завода Нечаева на Можайскую фабрику. В эти годы их фабрика нуждалась в квалифицированных мастерах рисовки по стеклу, а мастерство Лагутина славилось. Не случайно, в донесениях в Мануфактур-коллегию от 1743 и 1746 годов Мальцовы сетуют, что в рисовне, в «которой 14 инструментов заморских и против заморских

1\. Бокал. Мастер-гравер Степан Лагутин. Хрусталь, гравировка, позолота. 50-е гг. XVIII века





Кубок архимандрита Варлаама.
Хрусталь, гравировка.
40-е гг. XVIII века 2.



Кубок с орлом.
Хрусталь, гравировка, позолота.
Середина XVIII века 3.



Кубок с вензелем императрицы Елизаветы Петровны.
Хрусталь, гравировка, позолота.
Середина XVIII века 4.

сделанные в Москве», «11 инструментов стоят праздно за неимением к тому делу работных людей»[4]. Степан Лагутин вернулся на фабрику в 1749 году и его «держали... на заводе... подневольным, не выпуская никуда и работал он хрустальную посуду безо всякой от них себе платы по 1766 г.»[5]. С конца 40-х годов дела мальцовской фабрики процветают, в чем, вероятно, была немалая заслуга рисовального искусства Степана Лагутина. Может быть, именно Степаном Лагутиным был создан кубок, на котором среди вьющихся побегов изображена корзина с цветами и птичка (мотив, очень популярный в мальцовском стекле) (илл. 1). Замечательное композиционное мастерство гравированного рисунка выдает руку опытного мастера. Легко и изящно единым узорчатым пятном стелется растительно-орнаментальный декор, гармонично сочетаясь с рокайльными мотивами и орнаментом «сеточка». Рисунку присуще, с одной стороны, изящество гравировки богемских мастеров (сказывается выучка у Иосифа Генкена), с другой — оригинальность творческой манеры. Русский мастер не перегружает декор, своеобразно и просто трактует рокайльные элементы, особенно любовно рисует пышный растительный орнамент и как подлинный художник создает совершенную композицию.

В 50-е годы XVIII века большой популярностью пользуются изображения воинских атрибутов — знамен, доспехов, оружия. Воинские атрибуты — трофеи в сочетании с государственными гербами и вензелями царствующей императрицы украшают нарядные подарочные кубки, которые создавались на казенном стекольном заводе в Петербурге. Такого рода кубки были созданы и на фабрике в Пустоши Ширяево в первой половине 50-х годов XVIII века (илл. 3, 4, 7). Продукция казенного Петербургского завода не могла не оказать влияния на стекло такой крупной фабрики своего времени, как мальцовская. Мальцовским граверам были знакомы образцы не только столичных подарочных кубков, но и обиходной дворцовой посуды. По своей форме и характеру огранки бокал с символической гравировкой очень близок к петербургской посуде с надписью «придворная» (илл. 6).

В 1756 году большая часть Можайской фабрики была перенесена во Владимирскую губернию на речку Гусь. Здесь впоследствии образовалась целая сеть мальцовских стекольных заводов, из которых самым крупным был Гусь-Хрустальный. На Гусевскую фабрику перевели многих мастеров-граверов, среди них был и Степан Лагутин. Как опытный мастер он обучил «Мальцову 10 человек» рисовке по стеклу. Вероятно, эти молодые мастера гравировали посуду для массового покупателя (илл. 8). Во второй половине 50-х — начале 60-х годов большим спросом пользуются кубки и бокалы с «жанровыми сюжетами».

Как правило, в сюжетные сцены включали элементы символики, а также надписи или посвящения владельцам кубков. На бокале с надписью «Лутчее выбирается» «кавалер» указывает рукой на небольшой дом, над крышей которого изображены три пылающих сердца — символ любящих, то есть он отдает предпочтение не богатству, а сердечной склонности. На другом кубке изображена дама, сидящая у балюстрады «в парке», ей подает любовное послание амур. Сюжет предельно ясен, но с обратной стороны находится толкующая надпись «Сие пишу я» (илл. 5). Вероятно, они были созданы на Гусевской фабрике во второй половине 50-х — начале 60-х годов. В этот период на мальцовском заводе неспокойно, уходят в «бега» мас-

5. Бокал.
Хрусталь, гравировка.
60-е гг. XVIII века

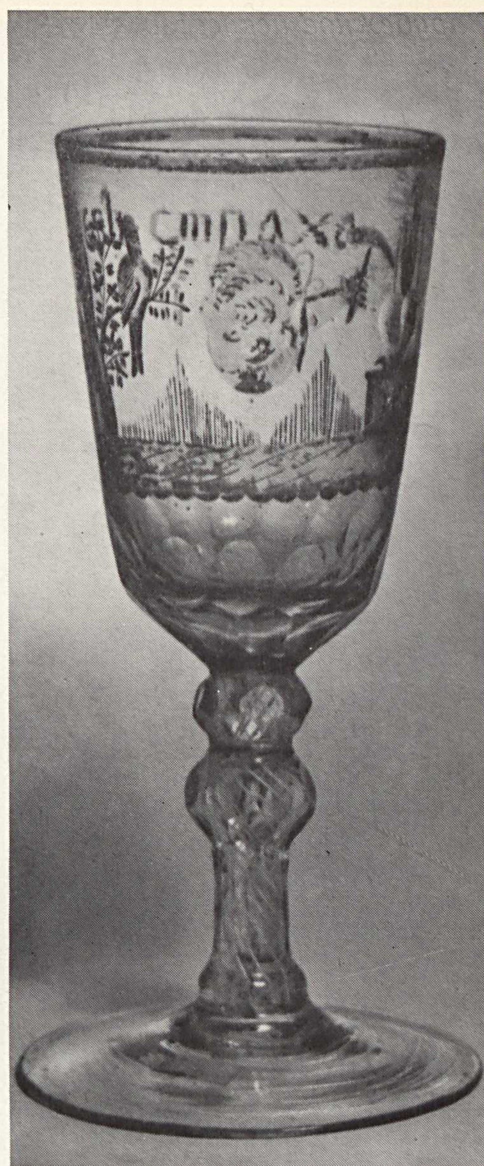




6. Бокал с символическим изображением в картуше. Хрусталь, гравировка. 50-е гг. XVIII века



7. Кубок с вензелем императрицы Елизаветы Петровны в картуше. Хрусталь, гравировка. XVIII век



8. Бокал с надписью «Без страха». Хрусталь, гравировка, позолота. Конец 50 — начало 60-х гг. XVIII века

тера из крепостных. Эта неблагоприятная обстановка в какой-то мере должна была отразиться и на качестве продукции. В начале 1766 года с фабрики навсегда уходит лучший гравер Степан Лагутин. Насколько велика его роль в искусстве рисования по стеклу свидетельствует челобитная от приказчика фабрики в Мануфактур-коллегию: «ежели оный Лагутин... будет уволен, то фабрика придет в немалое опустение отчего... лишиться может употребленного капитала и от того придут (владельцы)... в полное разорение и убожество» [6].

К одному из мальцовских заводов 60-х годов относятся три бокала, классически сдержанные и простые по форме. Граненый декор представляет собой зеркально шлифованные кружочки. На одном из бокалов изображен вензель Екатерины II, на других выгравированы эмблемы, популярные в стекле частных фабрик до конца XVIII века (илл. 9).

В 70-х годах XVIII века в русском художественном стеклоделии происходят значительные изменения, которые повлияли на дальнейшее развитие гравированного декора в стекле. Форма изделий становится строже, поверхность стекла обрабатывается гладкими шлифованными гранями. На смену пышным орнаментально-растительным композициям приходит строгий классический орнамент. Гравированный декор постепенно уступает место живописи на стекле и цветному стеклу.

По традиции гравированное стекло продолжает встречаться в продукции мальцовских фабрик, но продукция такого рода уже перестает соответствовать духу времени. В дальнейшем гравированный декор в мальцовском стекле уже никогда не достигнет такой высокой ступени развития, как в эпоху барокко середины XVIII века.

9. Бокалы с символическим изображением в картушах. Хрусталь, гравировка. 60-е гг. XVIII века



---

[1] ЦГАДА, ф. 277, оп. 4, д. 828.
[2] ЦГАДА, ф. 277, оп. 3, д. 242, л. 7.
[3] ЦГАДА, ф. 277, оп. 4, д. 828, л. 2.
[4] ЦГАДА, ф. 277, оп. 8, д. 329, л. 4—5.
[5] ЦГАДА, ф. 277, оп. 4, д. 828, л. 5.
[6] ЦГАДА, ф. 277, оп. 4, д. 828, л. 58

Дом по-шведски

Олег Едзаев

На стр. 37
Респектабельный шведский интерьер

Здание собора, переоборудованное под коммунальное жилище

Шведский интерьер

Тип современной городской застройки

Урбанистический пейзаж





«Культура механизирования захватывает мир без преград, между тем как борьба за прекрасное уводит в чуждый действительности эстетизм. Наше понятие красоты мешает нам найти формы, отражающие наше время и обстановку. Оно препятствует естественному ощущению действительности».

Слова Г. Асплунда, сказанные 40 лет назад, могли бы послужить эпиграфом не только к недавней выставке «Шведское жилищное строительство. 1930—1980», но и к двум другим — «Шведская комната» и «Шведский интерьер-77». Каждая из этих экспозиций могла быть рассмотрена в отдельности, но содержание их обнаруживало для зрителя соблазнительную возможность сравнений, параллелей и ассоциаций, возникающих от выставки к выставке, глубоких и, возможно, поверхностных, как переплетение сюжетных линий в трехтомном романе. Они знакомили нас с ретроспективой деятельности шведских архитекторов, дизайнеров и художников, работающих в области, которую принято называть организацией среды обитания. Причем, 1930 год был либо точкой отсчета этой ретроспективы, либо назывался как переломный момент в эволюции их творчества.

Этот год был знаменательным не только в истории шведского искусства. Стокгольмская выставка прикладного искусства и дизайна утвердила окончательную победу функционализма и дала совершенно определенное направление поискам форм вне зависимости от того, в какой сфере художественного творчества они производились. Призыв шведских художников-функционалистов прозвучал во всем мире «приказом по армии искусств»: «Принимайте существующую реальность такой, как она есть, только таким образом мы сможем изменить ее и создать культуру, которая станет гибким инструментом жизни...» Этой реальностью был острый жилищный кризис. Многие жили в домах с недопустимыми санитарными нормами, иные ютились в спортивных залах, перегороженных на маленькие клетушки. Функционализм представлялся шведским градостроителям как единственная концепция, позволяющая организовать максимально удобную и рациональную городскую среду.

Архитекторы и дизайнеры производили исследования, результаты которых выразились в расчленении жилой квартиры на различные функциональные элементы, а в масштабе города — в разбивке его на отдельные зоны — жилые дома, торговые и общественные центры, транспорт, административные блоки, промышленные предприятия. Тогда же были установлены серии форм и размеров мебели, необходимой в каждом доме. Эти стандарты определенными правительственными постановлениями были приняты как обязательные для мебельных фирм. Так были созданы предпосылки к развитию двух крупных шведских индустрий, строительной и мебельной, опирающихся на теоретические разработки Баухауза.

Постулат В. Гроппиуса: «Конструирование простого стула от конструирования здания отличается своими параметрами, а не своими принципами» — материализовался с той степенью очевидности, с которой десятилетие спустя обнаружилась парадоксальная ситуация архитектора. Если прежде в нем скорее видели художника, то теперь он был низведен до уровня проектировщика-конструктора определенного сорта продукции, выпускаемой в заданном режиме поточного индустриального производства. Индустриализация привела страну в начале 60-х годов к мировому рекорду по жилищному строительству, но свела к минимуму два существенных компонента среды обитания — эстетический и гуманистический. При проектировании крупных районов новостроек и городов-спутников предполагалось расселить широкие группы населения, а о том, что это население состоит из отдельных личностей, было забыто начисто. Это выразилось в «бесконечно длинных вереницах однообразных прямоугольников однообразной цветовой гаммы и однообразного озеленения»,— как говорится в одном из отчетов Министерства социального обеспечения. Мировой рекорд, как признают сами шведы, вдруг потерял всякую ценность. Вокруг новых районов разгорелись такие дебаты, которые уместнее было бы назвать скандалом, исключающим возможность цитировать высказывания оппонентов. Новые районы стали именоваться не иначе как «новые трущобы». Власти и политические деятели были шокированы. Строительные фирмы, только что пережившие свой золотой век, почти потеряли внутренний рынок. Архитекторы и критики, еще вчера утверждавшие вслед за Ле Корбюзье, что дом — это машина для жилья и ее нужно поставить на поток, стали теоретизировать на тему о кризисе функционализма. Общественность и журналисты, самозабвенно вторившие вчерашним авторитетам, сегодня заявили им: «Катай-

тесь сами в вашей машине!» Мечта тех, кто при помощи только дизайна и индустриального скоростного строительства пытались решить социальные и политические проблемы, обернулась отрезвляющей реальностью, так сказать, 40 лет спустя. В результате же 40-летнего опыта функционализации городской среды, расчетов оптимальных размеров кухни, городской площади, хронометража жизни среднего работающего шведа, решения задач по оптимизации качества его жизни,— средний швед изо всех сил пытается сегодня сбежать подальше от идеально просчитанной для него среды в стихийно возникающие плантации вилл, часто на дорогой пахотной земле, вопреки старой шведской поговорке: «Каждый мечтает жить в маленьком домике с красной крышей в центре Стокгольма». Пустующие квартиры в районах новостроек стали одной из самых ярких примет современной Швеции, «Северной Франции», страны, которая издавна была полигоном, где проходили испытания многие идеи, пришедшие из континентальной Европы и Америки. Идеи оформления жилой среды сменяются пульсирующими толчками от интерьера к пространству города. Так, судя по выставкам, тенденция создавать полифункциональные пространства, с недавних пор популярная в градостроительстве, в шведском интерьере явно обозначилась уже в 60-х годах. Процесс этот происходит и в общественном и в жилом интерьере, к которому сейчас предъявляются новые требования конструктивного и чисто декоративного порядка. Говоря о мебели, было бы довольно смело отметить в ней какие-то чисто национальные черты, тем не менее в структуре подчеркнуто комфортабельного шведского интерьера почти обязательно присутствует гамма золотистых оттенков, согревающая их художественную атмосферу, поверхности светлого дерева, отражающие блики дневного и электрического света, изысканные светильники, разнообразные художественные предметы, напоминающие о том, что наряду с функционализмом существует и до сих пор жизнеспособны концепции шведского модерна и народного искусства.

Неотъемлемым элементом современного шведского интерьера является текстиль в бесконечном разнообразии видов — от обивочных тканей до ворсовых ковров. Ткани выпускаются сериями. Одни комплекты насчитывают до 50 цветов, другие ограничиваются одним-двумя цветами или определяются повторяющимся узором. Часто в тканях, особенно в коврах, используются традиционные лапландские мотивы. «Наши ткани отличаются более счастливым, чем в других странах, подбором цветов, особенно глубоким и тщательно продуманным сочетанием. И еще тем, что эти расцветки наши, северные. Вы, жители Средней Европы не замечаете, а северяне это видят сразу»,— сказал художник Б. Гилберт.

Шведы очень бережно относятся к миру, которым они себя окружают. Особую роль они отводят освещению. Лампы в шведском доме несут на себе не столько функциональную, сколько эстетическую нагрузку. Их много. Их выбирают с особой тщательностью. Абажуры-гербарии из пергамента, абажуры из тканей, металла, соломы, дерева... И гордость — хрустальная люстра работы мастеров Оррефорса, одного из крупнейших стекольных заводов Швеции. На выставках можно было увидеть целые наборы светильников Оррефорса, а также бытовую посуду, изделия декоративно-прикладного искусства из хрусталя и цветного стекла ручной работы, которые наряду с изделиями народных мастеров являются непременным атрибутом шведского быта.

«То, что вы видите на наших выставках,— сказал в интервью, данном нашему журналу, известный шведский дизайнер Джек Ренге,— вовсе не означает, что так оборудуются все общественные заведения или квартиры. Рестораны в стиле «ретро» и дома, обставленные «на английский манер», пропагандируемые телевидением, растут как грибы после дождя. В стране господствуют мелкобуржуазные вкусы и недаром нас называют нацией телезрителей. Но мы стремились показать тот интерьер, который считаем по-настоящему современным. Высокая функциональность конструкции, обнаженность материала (мы не любим имитаций), особое пристрастие к дереву, тщательность отделки — все это традиционные шведские добродетели.

Мы знаем и любим свое прошлое, считаем себя наследниками славных старых ремесленников и тех художников, которые проложили нам путь. По мере сил мы пытаемся развивать их традиции и идеи». Тут бы и поставить точку. Но чтобы сошлись концы с концами хочется привести высказывание молодого рабочего из книги Й. Йенсена «Хаммеркуллен» об одном из «скандальных» пригородов Стокгольма. «Когда еду в Хаммеркуллен я не чувствую, что еду домой. Дома я себя чувствую, только закрыв входную дверь моей квартиры». Это высказывание типично и не случайно. Как потребитель он вправе не иметь собственных эстетических представлений о современной ему действительности с ее неизбежной урбанизацией, однако тем архитекторам и дизайнерам, которые создают для него предметную среду и, безусловно, таковыми представлениями обладают, приходится либо уступать его вкусам, либо их воспитывать. Интерьер квартиры, дома, чаще всего результат личных творческих возможностей их хозяев, и дизайнерам остается предлагать варианты иногда, судя по выставкам, компромиссные. Но в этом вряд ли можно усмотреть какую-нибудь особенность сугубо шведской действительности.





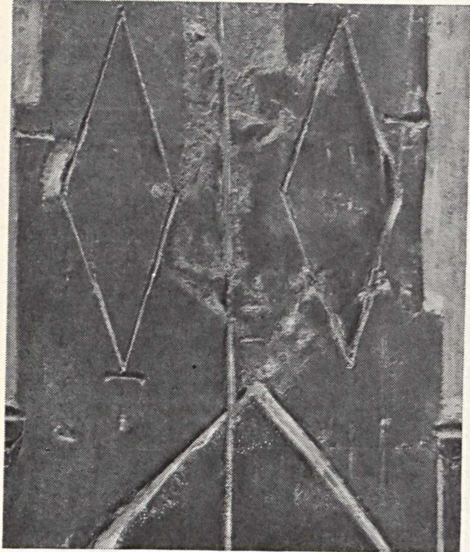


«Археологические утопии» современного модернизма

Михаил Соколов

...в Мегаре Зевса почитают под видом пыли.
Павсаний. «Описание Эллады»

1.



А. Тапиес (Испания)
«Черное и два ромба». Масло. 1963

А. Помодоро (Италия)
«Сфера № 1». Бронза. 1963

Лос-анжелесская бригада изящных искусств
«Остров Калифорния». Синтетические лаки на штукатурке. Роспись на торце здания в Лос-Анжелесе. 1970—1972

На стр. 39
Вертолен (Франция)
«Колонны». Обугленное папье-маше. 1977

Ч. Саймондс (США)
«Ландшафт в плутовском стиле». Тонированные глины. 1977

А. и П. Пуарье (Франция)
«Domus Aurea». Тонированные пробковые панели и металлические резервуары для воды. 1977

Руины, пыль веков, обломки минувших цивилизаций — тема далеко не новая для европейского искусства.

Ренессанс воспевал античные руины с упоением, переходящим в магическую экзальтацию.

Барокко и классицизм созерцали древние развалины с оттенком остраненного ретроспективизма.

Импрессионизм, энергично обратившийся к сиюминутной повседневности, к ускользающим мгновениям окружающего быта, казалось, надолго оттеснил эти мотивы на салонно-академическую периферию визуальной культуры.

Ранний авангардизм, развивавшийся в русле воинствующей, временами грубо-агрессивной утопии [1] — вспомним хотя бы картины грандиозных, лихорадочных строек, не сходившие с полотен итальянских футуристов,— тоже, видимо, должен был бы миновать образы, «опрокинутые в прошлое». Однако постепенно руина вновь обрела актуальность, но уже не как скорлупа ушедших эпох, но как своеобразный жизненный модус современной архитектурно-ландшафтной среды. Кубисты не изображали современные им постройки в руинированном состоянии (прием, хорошо знакомый еще Г. Роберу). П. Пикассо, Ж. Брак и их соратники шли иным путем. На их полотнах 1910-х годов обыденные сооружения — провинциальные фабрики, горные деревушки, непритязательные городские дома,— извлеченные из световоздушной стихии, наделялись сходством с историческими памятниками, увиденными отнюдь не современником, но человеком будущего (сам доминирующий здесь «музейный» коричневый тон воспринимается как патина времени, лишенная зыбких рефлексов реального света).

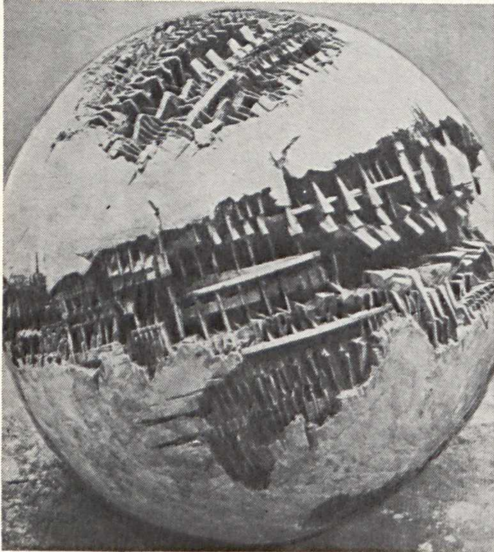
Развивая тенденции к герметическому отчуждению от окружающей пространственной ситуации, Дж. де Кирико изображал современные ему итальянские города как археологизированные античные ведуты (при этом многие мотивы его ранних сюрреалистических композиций можно идентифицировать с предельной очевидностью); собственно расставленные всюду статуи «объединителя Италии» К. Б. Кавура читаются зрителем как памятники некоему древнеримскому оратору или философу, по нелепой случайности облачившемуся во фрак. К ретроспекциям де Кирико близко по духу искусство современного итальянского мастера Ф. Клеричи — в 1977 году советские зрители имели возможность ознакомиться с циклом его графических иллюстраций к книге Марко Поло; вновь, как и у де Кирико, здесь главенствует остраненный взгляд поэта-археолога, любующегося затейливыми (чаще всего в форме птичьих голов) остовами кораблей и зданий, затерянными в пустыне.

Несмотря на мессианистские претензии А. Бретона, сюрреализм был одержим манией «возврата к истокам», причем не к «материнским цивилизациям» Средиземноморья (таков Рим у де Кирико), но к доисторическому и даже к «дочеловеческому» бытию Земли. Трудно найти поэта-сюрреалиста, который не воспевал бы камень как образец некоего «природного абсолюта». Эта минералогическая мания нашла свое крайнее выражение у М. Эрнста, под рукою которого буквально все элементы зримого мира обращались в камень — характерно, что, созидая свои жуткие конгломераты окаменелостей, Эрнст иногда снимал посредством декалькомании отпечатки со стен сталактитовых пещер, пользуясь методом, хорошо известным спелеологам [2].

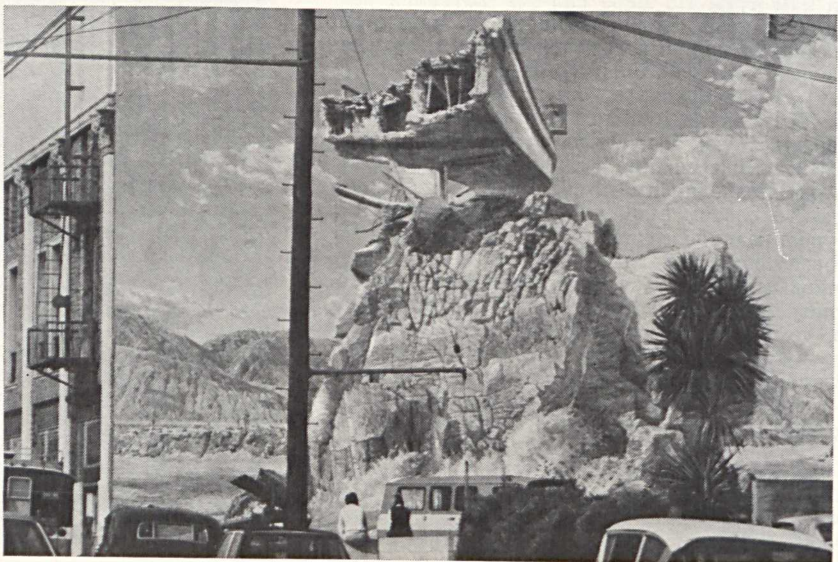
Демагогически используя суждение Леонардо да Винчи о так называемых окказиональных или двойных образах (пейзажах, которые при наличии богатого воображения можно увидеть на старой, изъеденной временем стене) [3], сюрреалисты изобрели метод «деколлажа», то есть искусственного создания подобий «старых стен» путем отслаивания верхнего красочного слоя. Важнейшим образным лейтмотивом стала старая глухая стена в европейском абстракционизме 1950-х годов (каталонец А. Тапиес — илл. 1 — практик и теоретик этой тенденции [4], итальянцы А. Бурри, Ф. Канонико, А. Чигине и другие). Имитируя тронутые плесенью, покрытые сетью трещин и граффити поверхности, эти художники декларативно выражали свое неприятие капиталистической действительности (в буквальном смысле «поворачиваясь лицом к стене»), но, вместе с тем, упорно отрицали возможность «ангажированного», реалистического творчества.

Археологическое видение мира как хаоса «кьёккенмеддингов» (или «кухонных

2.



3.



куч» — наилучшего материала для археологических реконструкций), распространяясь, подчиняло себе все большее количество представителей модернизма. Эстетизируя помойку, превращающую «следы человека» в гниющий компост, француз Ж. Дюбюффе с удовольствием подчеркивал плодоносящие потенции этой пастообразной массы. Образ «вселенской свалки», как справедливо отмечалось в советской критике [5], достиг своего апогея в поп-арте — отбросы «общества потребления» (как и компосты Дюбюффе) сохраняли здесь агрессивную, пугающую живучесть, порою утрачивая всякое качественное отличие от органического вещества (особенно показательна в данном плане живопись Дж. Розенквиста (США), постоянно сплетающего в единые «дышащие» клубки фрагменты человеческих тел и лиц, зияющие пасти радиаторов и т. д.).

Единоборство модернистов с вещами все чаще заканчивалось не в пользу художников — вещи побеждали, уже не позволяя рассматривать себя с иронической ухмылкой, но претендуя на квазирелигиозное поклонение. Недаром в авангардизме 1960-х годов распространилась мода на разного рода «алтарные композиции» из всякого старья. В последнее 10—15-летие по Западу прокатилась также волна «узкотематических» выставок, где башмаки, стулья, головные уборы и прочие предметы одежды и обстановки оттесняли кудато на задний план смутные антропоморфные конфигурации [6] (в США по этому принципу строились даже крупнейшие национальные экспозиции — так, немало иронии в прессе вызвал в свое время американский павильон в Монреале, где центральное место заняли мужские шляпы различных фасонов).

Среди этого воинствующего вещизма изображения людей теряли не только личностное, но и всякое материальное начало, становясь зыбкой тенью или археологическим слепком. В современной западной критике давно уже стало общим местом сопоставление гипсовых муляжей Дж. Сегала (США) с заливками пустот, оставшихся от сожженных лавой и истлевших жителей Помпей и Геркуланума. Еще дальше пошел соотечественник Сегала У. Кроэьер — снимая слепки с натурщиков, он размещает их на горизонтальных плоскостях в виде фигур на крышках саркофагов.

В результате археологический взгляд на вещи утратил всякую ретроспективную элегичность и зафиксировался на современном окружении художника. Модернистские утопии все чаще перерождались в сугубо негативные пророчества о некоей грядущей вселенской катастрофе (до 1970-х годов — об атомной войне, последствия которой для земного шара пытался, в частности, представить итальянский скульптор А. Помодоро [7], ныне чаще всего — стихийном бедствии или экологическом кризисе; см. илл. 2 и 3).

Даже обращаясь к архитектурным памятникам давно минувших эпох, нынешние модернисты превращают их в своеобразные «воспоминания о будущем». На «археологических» композициях Р. Лихтенстайна (США), Г. Тённиса (ФРГ) и других развалины античных и древнеегипетских храмов представлены без малейшего оттенка романтической ностальгии — это не образы минувшего, увиденные сквозь «лорреновскую» дымку, но раскрашенные методом заливки чертежи, с безапелляционной сухостью показывающие неизбежный конец любой «зажившейся» цивилизации.

Так авангардисты все откровеннее заявляли о неизбежном крушении современной цивилизации как о факте, если еще и не свершившемся, то, во всяком случае, допускающем возможность абсолютно точного прогнозирования. Поэтому неудивительно, что к середине нашего десятилетия «археологизм», или тенденция к созданию «археологических утопий», оформился как самостоятельное явление, имеющее известные аналогии и в иных областях западной культуры (ср. выдвижение американским архитектуроведом Дж. Кублером методов археологической реконструкции «культурной последовательности» как единственной основы для точного искусствоведческого анализа [8]; суждения М. Фуко о необходимости нового культурно-исторического метода, определенного им как «археология знаний» [9] и т. д.).

На выставке «Documenta-6» в Касселе (ФРГ), состоявшейся в 1977 году, «археологистам» (мы пользуемся этим термином за неимением иного, получившего достаточно широкое бытование) был отведен целый раздел [10]. Некоторые приверженцы «искусства ассембляжа», концептуалисты и художники, близкие к так называемому «лэнд-арту» (или «земляному искусству»), выступили здесь с произведениями, различными по технике, но объединенными общей идеей об искусстве как археологически-остраненном суждении о судьбах человеческой культуры и жизни в целом. Француз Бертолен выставил вертикальные термически обработанные структуры из папье-маше (илл. 4), напоминающие обугленные стволы деревьев различной высоты, но позволяющие угадать смутные контуры бытовой утвари, частей мебели, инструментов и прочих «памятников материальной культуры», спекшихся в однородную кальцинированную массу.

Д. фон Виндхайм (ФРГ), используя метод, изобретенный реставраторами для снятия со стен фресок, представила отпечатки старых стен, сопроводив их фотографиями, иллюстрирующими процесс работы.

Особой прихотливостью отмечены «археологические фантазии» американца Ч. Саймондса [11]. И в Нью-Йорке, и в Западной Германии Саймондс получил известность не только как создатель выставочных произведений, но и как «художник городской среды»: используя как «линию отсчета» стены городских трущоб, он моделировал миниатюрные ландшафты, где якобы обитало выдуманное им племя «маленьких людей» (эти архитектурно-ландшафтные игры были рассчитаны на вовлечение реальных прохожих). Для выставок же предназначались разнообразно тонированные макеты из глины (илл. 5), где постройки «маленьких людей», свидетельства их хозяйственной и ритуально-магической деятельности органически сливались с пустынным пейзажем. Пытаясь здесь воспроизвести in vitro закономерности культурно-экологических процессов, Саймондс пояснял различные демонстрируемые им принципы соотношения социума и ландшафта (линеарный, круговой, спиральный) в специальной брошюре «Три народа».

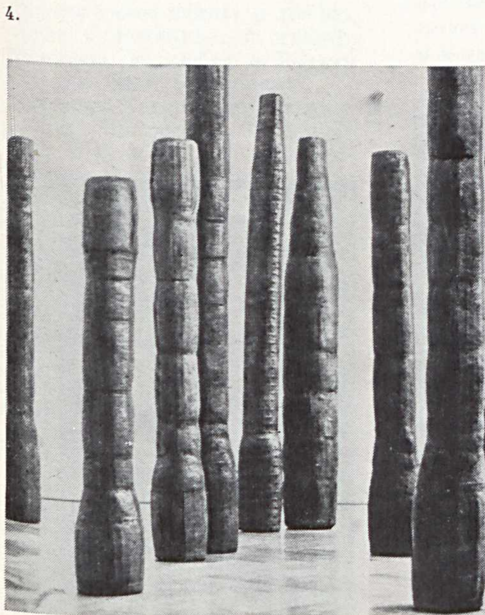
Экологические макеты Саймондса обладают несомненной стилистической близостью к геоморфной архитектуре Ж. Куэлля (Франция). Сам Саймондс вспоминает в брошюре о мифологических исследованиях знаменитого немецкого историка религии И. Бахофена, но нам кажется, что в данном случае можно найти и более близкий по времени источник вдохновения — особенно для теории Саймондса о связи между конфигурацией ритуальных территорий и формами человеческого тела. Это труды американского архитектуроведа В. Скэлли [12]: развиваемые им мысли об экологической и символической соотносимости архитектурных и ландшафтных структур оказали, вероятно, важное воздействие на Саймондса, снижаясь, однако, в его экспериментах до уровня кабинетной забавы.

Супруги А. и П. Пуарье (Франция), чье творчество получило широкое «паблисити» в западной прессе еще до выставки в Касселе, ограничились, в отличие от Саймондса, уже чисто архитектурными макетами. Созданное ими сложное пространственное сооружение из пробковых панелей и резервуаров для воды именуется «Domus Aurea» (по аналогии со знаменитым «Золотым домом» — гигантским дворцовым комплексом, возведенным некогда Нероном в Риме (илл. 6). Однако это не реконструкция реально существовавшего ансамбля, но упоминаемое у Геродота (История, IV, 178) поселение, которое оракул, согласно легенде, велел лакедемонянам основать на острове Фла на ливийском озере Тритонида.

Три года конструируя этот причудливый лабиринт, супруги Пуарье стремились превратить его в образ «ущербной исторической памяти человечества», в образ «мозга, пораженного амнезией» [13] (мотивы, несомненно, навеянные методикой З. Фрейда, нередко метафорически сближавшего цели археологии и психоанализа) [14]. «Здесь имеется в виду не определенная прошедшая эпоха,— заявляют художники,— но любая эпоха, в том числе и грядущая». Таким образом, идея разорванной связи времен проецируется в будущее, оставляя современному человечеству весьма мрачные перспективы.

«Почвенный» вариант «археологизма» предложил итальянский художник, албанец по происхождению К. Коста. Важнейшим его произведением, выставленным в Касселе, явились 6 раскрашенных деревянных ящиков с землей, предметами из воска и парафина, кусочками стекла, гипса, мочала, фотографиями и рисунка-

4.



5.



6.



ми (илл. 7). Все это в совокупности призвано было составить в воображении зрителя материально-предметную среду крестьянского жилища в лигурийской горной деревушке Монтегирфо, где Коста задумал создать музей антропологии и современного искусства. Избранные для экспозиции предметы охватывают промежуток примерно в 100 последних лет, однако в эту среду вклиниваются следы древнейших эпох — так фотографии окрестностей Монтегирфо соседствуют с реконструкциями внешнего облика обитателей первобытнообщинной Италии. Подчеркивая консерватизм крестьянского уклада жизни, Коста намеревался, по его словам, «противопоставить» — очевидно, неоконструктивистским устремлениям иных авангардистов — «антикосмическое искусство», возвращающееся к «матери-Земле».

«Археологисты» радикально видоизменили сами принципы выставочной экспозиции — вместо установок с броской подсветкой, этих своеобразных «мини-шоу», рассчитанных на рекламный эффект, они пользуются, как правило, ящичками со скрупулезно составленными этикетками. Материал располагается как в естественнонаучных музеях, где задачи индивидуализации экспонируемого объекта неизбежно отступают на задний план перед системой воссоздания классификационных рядов.

Буйная похвальба художника-хиппи, левацкого бунтаря, вытесняется у «археологистов» «анонимностью естествоиспытателя» (выражение Г. Меткена). Данный момент особенно характерен для тех участников выставки в Касселе, которые, не удовлетворяясь раздумьями по поводу человеческой истории, обращаются к миру живой и неживой природы в целом.

«Географические хэппенинги» в виде долгих прогулок художников, фиксируемых на карте, фото- и кинопленке, не в новинку в новейшем авангардизме. Однако англичанин Н. Лэнг во время своей прогулки по окрестностям Уимблдона (1970) сосредоточил внимание спутников не на собственной особе, но на характерных типах почв, геологических и геоморфологических структур, встречавшихся по пути; все данные такого рода фиксировались на фотопленку для экспозиции, восссоздающей объективную характеристику этой экосистемы. Испытывая, подобно М. Эрнсту, особое пристрастие к царству мертвой материи, Лэнг выставил в Касселе две экспозиции красителей минерального происхождения в сочетании с образцами почв, извлеченных, как педантично указывалось в этикетках, в Палацио (Тоскана; илл. 8).

Ландшафтоведческое путешествие совершил в 1976-1977 годах и француз П.-А. Гетте, естествоиспытатель по образованию. Показанные им в Касселе 35 фотографий демонстрируют повстречавшиеся ему в районе между Шалон-сюр-Саон и Ле Крезо (Бургундия) образчики почв, минералов, флоры и фауны. Гетте сознательно избегал всякой живописности, всякого «местного колорита», препарируя ландшафтную среду как безликий материал для естественнонаучного паноптикума (на фотографиях — см. илл. 9 — обычно виднеется рука, держащая карточку с латинским наименованием данного вида).

Показанным в Касселе произведениям «археологистов» весьма близки по духу композиции А. Денес (США) [15]. На протяжении 1970-х годов она создавала так называемые «этюды праха» (studies of dust), — некие подобия «доисторического планктона», состоящие из песка, пылевого концентрата (извлеченного из нью-йоркского воздуха), мельчайших осколков различных минералов, чешуек человеческой эпидермы и т. д. (в сопроводительных текстах сообщалось, будто бы в состав этой бурой массы входят еще и крупицы золота, а также частицы героина, ЛСД, водородной и кобальтовой бомб и прочие «кулинарные компоненты»).

Пустыня и песок, как известно, уже давно являются навязчивым фоном модернистского искусства, однако никогда еще эти образы не принимали оттенка столь цинической опустошенности, заставляющей вспомнить «пророчество», завершающее известную книгу американского художника и критика Дж. Дэйвиса: «Конец человека (понимаемый, как явствует из контекста, как потенциальное растворение его целостного организма в генетических, энергетических и прочих структурах, свободно витающих во Вселенной.— *М. С.*) — вот, вероятно, будущее искусства» [16].

Итак, современный западный авангардизм — что явственно проступает на примере очерченной нами эволюции к безрадостным «археологическим утопиям» — не ограничивается левацкими играми в «искусство политических хэппенингов» и дорогостоящими светокинетическими экспериментами. Наивные попытки омолодить одряхлевшее общество подкожными инъекциями «раскованных эстетических действий» все чаще соседствуют с горькими рефлексиями по поводу неотвратимости исторических судеб. При этом, как это уже бывало неоднократно, упадок буржуазной цивилизации проецируется на природу в целом, и художнику отводится скромная роль классификатора и хранителя обломков культуры и натуры.

К. Коста (Италия)
«Вторичное погребение забытой периферийной культуры».
Дерево, земля, воск, стекло и др. материалы. 1977

Н. Лэнг (Великобритания)
«Опыт визуализации минеральных красителей (из Палацио в Тоскане)».
Земля, минералы. 1976—1977

П.-А. Гетте (Франция)
Фотография из цикла «Срез ландшафта». 1976—1977

---

[1] О реакционно-утопических чертах модернизма см. в статье: *Мих. Лифшиц.* Почему я не модернист? (1963; по-русски впервые напечатано в «Литературной газете», 1966, 8 окт.; неоднократно переиздавалась) и в других работах этого же автора.

[2] *G. Metken.* Europa nach dem Regen. Max Ernst Dekalkomanien und die Tropfsteinhöhlen in Südfrankreich. “Städel-Jahrbuch”, 1975, S. 287—295.

[3] *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи. М., 1934, с. 100.

[4] *A. Tàpies.* Communication sur le mur (1969), в его сборнике: La pratique de l’art, P., 1974, p. 206—215.

[5] *Вл. Лазарев, О. Туганова.* Контркультура и личность.— «Новый мир», 1977, № 5, с. 223—234. Что же касается произведений Дюбюффе, то несомненно их гносеологическое родство с теорией «низменного материализма», выработанной французским писателем Ж. Батаем и превозносящей «ценности гниения» (см.: *Ю. Н. Давыдов.* Эстетика нигилизма. М., 1975, с. 184—185).

[6] См., в частности, каталоги: Chairs, a serious, comic, metaphysical, insane, feet-on-the-ground examination of the burning issue of chairness by O. Balkind, Toronto (Art Gallery of Ontario), 1975; Der ausgesparte Mensch, Mannheim (Kunsthalle), 1976.

[7] *W. Krüger.* Das Gorgonenhaupt. Die Zukunftvisionen in der modernen Kunst, Literatur und Musik. B., 1972.

[8] *G. Kubler.* The shape of time. New Haven, 1962.

[9] О месте археологии в системе современной западной культуры см. в кн.: *N. Himmelmann.* Utopisch Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur. B., 1976. В специальной главе здесь дан сжатый обзор разбираемых нами тенденций в новейшем археологизме, особенно интересный тем, что автор его по образованию археолог-античник.

[10] Обзор этого раздела дан в заметке: *G. Metken.* Schöne Wissenschaften oder die Archäologie der Humanen, “Documenta 6”, Bd. I, 1977, S. 254—255.

[11] В советской печати уже проводилась краткая информация о Саймондсе («Утопии на развалинах».— «Творчество», 1978, № 3, с. 24).

[12] *V. Scully.* The earth, the temple and the gods. Greek sacred architecture, N. Y., 1962 его же: Pueblo. Mountain, village, dance, N. Y., **1975**.

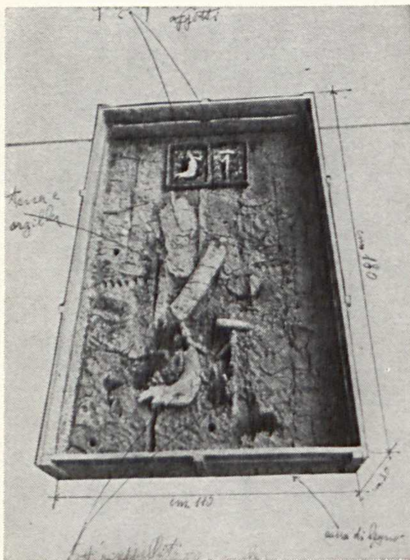
[13] Помимо кассельского каталога см.: *A. et P. Poirier.* Domus Aurea, P., 1977.

[14] *R. Ransohoff.* Freud collector of antiquities. “Archaeology”, vol. 28, 1975, p. 102—111; *S. Freud.* Un trouble de mémoire sur l’Acropole (lettre à Romain Rolland), “Revue française de psychanalyse”, vol. 41, 1977, p. 407—414.

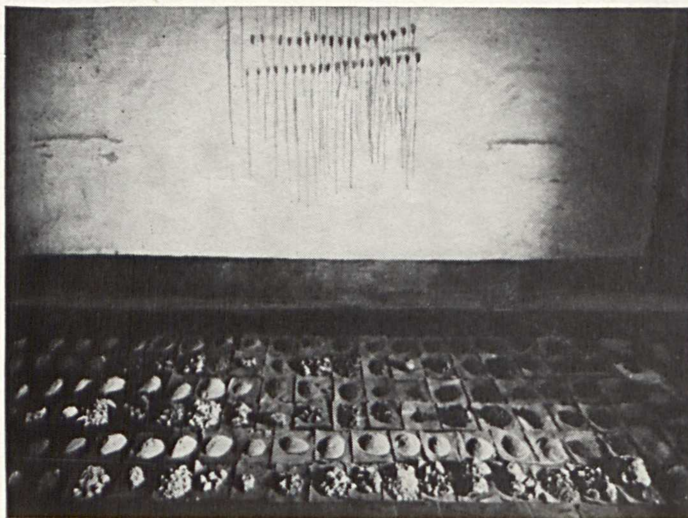
[15] *P. Selz.* Agnes Denes. ... “Art in America”, 1975, 2, p. 72—74.

[16] *D. Davis.* Art and the future, N. Y.— Washington, 1974, p. 187.

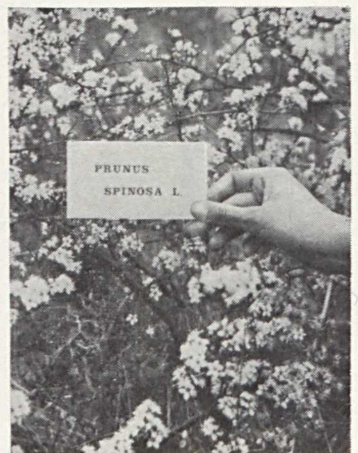
7.



8.



9.



По стране:

Грузинская ССР



ПАМЯТИ НИКО ПИРОСМАНИ



Грузия умеет ценить и любить своих художников, но никого, наверное, не любят в Грузии так, как Нико Пиросмани.

Выставка его творчества — всегда праздник. В ноябре 1978 года в залах Государственного музея открылась экспозиция, и никогда еще не было столь полно представлено наследие художника.

Чиста и наивна поэтика Нико Пиросманашвили, но мудрость таланта внесла в мир его творчества и глубокий трагизм. Снова стоим мы перед его полотнами, такими знакомыми и родными, и снова не можем постичь их тайну. Как идут здесь рука об руку радость и печаль, и почему глаза людей, собравшихся в веселом застолье, так же грустны, как глаза оленя.

Как сумел он передать быстротечность жизни и то вечное, что остается на земле как след бытия многих простых людей, живших здесь и уже ушедших.

В его распоряжении был не такой уж большой набор изобразительных средств — те же приемы, которыми пользовались мастера, рисующие вывески; приемы были просты, очень просты. Но кисть Нико Пиросмани что-то внесла в обычную композицию и традиционное отношение красок. Что-то, что нельзя уловить, описать, постичь, но оно определило величие его искусства и обеспечило ему бессмертие. Художник, не прошедший никакой профессиональной школы, стал учителем нескольких поколений профессионалов, многие станковисты и сценографы учатся у его картин мудрым законам честного и прекрасного искусства. Но картины Пиросмани — не только школа живописи, они — пример беззаветной любви к своей земле, к родной природе и к людям.

И. Уварова

ГРУЗИНСКИЕ СЦЕНОГРАФЫ

В Государственной картинной галерее Грузии состоялась выставка работ художников театра и кино республики. Выставка — это подведение итогов прошедших 12-и лет и в то же время программа на ближайшее будущее.

Около 500 работ художников старшего, среднего и младшего поколения дают яркое представление о достижениях художников, о творческих исканиях и создании новой страницы в истории грузинского театрально-декорационного искусства. Выставка, безусловно, не исчерпывающая, но содержательная картина творчества таких художников, как П. Лапиашвили, Д. Тавадзе, И. Аскурава, Г. Гуния, Самеули (А. Словинский, О. Кочакидзе и Ю. Чикваидзе), Н. Игнатова, Т. Мурванидзе, М. Малазония, Д. Эристави, Т. Мирзашвили, А. Какабадзе, М. Бакрадзе и др.

Экспозиция, подобная нынешней, пожалуй, первая, проводимая в таком большом масштабе. Она свидетельствует о множестве ярких дарований, с неповторимой манерой письма, с тенденцией дальнейшего плодотворного развития творчества участников выставки.

Эта тенденция воспринимается как стремление грузинских сценографов создавать образы глубокого философского содержания со своими особенностями национального искусства. Грузинские художники театра и кино предстали перед нами одновременно как создатели сценического синтеза и мастера изобразительного искусства. Основные экспонаты выставки — эскизы и макеты отличаются качествами не только специфическими, присущими театру, сценическому действию, но и чертами яркой живописности и повышенной декоративности.

На открытии выставки грузинских художников театра и кино выступили председатель Союза художников Грузии Н. Джанберидзе, секретарь Союза художников СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР А. Васильев, председатель театрального Общества Грузии, народный артист СССР Д. Алексидзе, руководитель секции театральных художников СХ Грузии Г. Гуния и др.

Г. К.

НОВЫЙ МЕМОРИАЛ

19 ноября 1978 года в Кахетии, в селении Мирзаани, на родине Пиросманашвили открылся мемориал, посвященный художнику.

Архитектор Г. Бакрадзе построил здание музея в традициях старинной грузинской архитектуры. В новом здании музея будут выставлены несколько оригиналов Пиросмани, работы Л. Гудиашвили, посвященные Пиросмани, и картины современников Пиросмани. Там же будет экспонировано и народное прикладное искусство этого региона Кахетии, который носит название Кизики. Большая территория вокруг музея и маленького домика, где родился Пиросмани, объявлена заповедником. Неподалеку от домика сохранился старый большой крестьянский дом, который будет превращен в отель.

В будущем Союз художников Грузии собирается построить на этой территории дом творчества.

Г. Гуния

ВЫСТАВКА В. ШУХАЕВА

В выставочном зале Государственного музея искусств Грузинской ССР состоялась выставка произведений заслуженного деятеля искусств Грузии Василия Ивановича Шухаева. 50 живописных полотен, принесенные в дар музею, отражают этапы большого и многогранного творчества художника.

С 1947 года В. И. Шухаев жил в Грузии, в Тбилиси. Здесь он начал свою творческую работу с создания эскизов декораций к опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в театре оперы и балета имени З. Палиашвили. Все эти годы В. Шухаев был профессором кафедры рисунка в Тбилисской Академии художеств. Жизнь и деятельность в Грузии была плодотворным и значительным периодом в творчестве художника и в области станковой живописи, и в графике, а также в области театрально-декорационного оформления.

На выставке в Тбилисском музее искусств экспонировался ряд превосходных работ В. Шухаева. Это и «Портрет дамы в парчовом платье» (1956), и «Портрет Н. Д. Сосновской» (1963), «Портрет студентки Нижарадзе» (1967), «Контрабас Амати» (1934), «Портрет В. Ф. Шухаевой» (1945), «Портрет М. Тоидзе» (1949), «Развалины крепости Гримо» (1961), «Квишхети» (1962) и другие.

И. Д.

НАРОДНЫЕ МАСТЕРА

В выставочном зале Государственной картинной галереи Грузии состоялась выставка работ народных мастеров республики. Десятки прекрасных образцов представили различные виды промыслов Грузии из самых разных районов, которые и ныне поддерживают в республике. Выставка была составлена по принципу показа работ ныне здравствующих и работающих народных мастеров. Здесь были представлены такие виды промыслов, как керамика, корзиноплетение, художественная обработка дерева, изготовление войлоков, вязание, вышивка, изготовление кукол и традиционной новогодней елки — чичилаки (еще не так давно ее считали забытой), набойка-лорджи супра и др. В течение нескольких месяцев научная экспедиция под руководством известного знатока и исследователя грузинского народного творчества профессора Д. Цицишвили ездила по республике, собирала экспонаты для выставки, фиксировала новые очаги промыслов и новые имена народных мастеров.

Выставка была организована Министерством культуры Грузинской ССР, объединением «Солани» и Союзом художников Грузии.

И. Дзуцова



Совещание в Каунасе

В октябре 1978 года в Каунасе проходило заседание, посвященное актуальным вопросам развития керамики.
Тематика докладов охватывала разнообразные стороны деятельности предприятий: вопросы технологии, подготовки кадров, организации творческой работы, становления художественного направления. Состав совещания, в котором вместе с ведущими специалистами керамических промыслов, художниками, мастерами, технологами приняли участие представители научно-исследовательских и проектных организаций, Министерства культуры и местной промышленности, Академии наук Литовской ССР, Союза художников, способствовал наиболее разностороннему обсуждению проблем развития керамической отрасли местной промышленности.
К совещанию была приурочена выставка, на которой керамические предприятия народных художественных промыслов союзных республик демонстрировали изделия нынешнего ассортимента. Выставка состоялась в новом центральном выставочном зале города и получилась яркой и впечатляющей. И хотя некоторые предприятия были представлены скупо, а другие более широко — основные современные художественные тенденции выявились достаточно убедительно.
Следует подчеркнуть, что керамические предприятия, объединенные в системе местной промышленности, разнообразны по своей структуре, стилистической направленности, объемам производства. Сюда входят традиционные народные промыслы, надомные участки и современные предприятия фабричного типа. В ассортименте выпускаемых изделий — декоративная и бытовая посуда, настенные украшения, игрушка. Преобладающие виды керамики — изделия из цветных глин, но имеются также фарфор и фаянс.
Специфика представленных предприятий предполагает в художественном оформлении изделий выявление характерных традиционных особенностей, своеобразия местного народного искусства. Именно с этих позиций обсуждались вопросы развития предприятий и рассматривались представленные на выставке вещи.
В настоящее время остро ставится вопрос о перестройке творческого процесса таким образом, чтобы в керамическом производстве преобладал способ варьирования, но не копийного повторения образца-эталона при исполнении художественных изделий. Такой метод применяется, в основном, в традиционных промыслах, где есть кадры опытных потомственных мастеров, способных приобщать к своему искусству молодых исполнителей. Примеры тому — цеха каргопольской игрушки и балхарской керамики, ряд предприятий «Латвияс керамика», Опошнянский завод, где сохранились в производстве ручная формовка, свободная лепка и роспись, фарфоровые цеха Гжельского объединения и ряд других.
В докладах неоднократно подчеркивалось, что сейчас повышенный интерес к народному искусству способствует расширению круга его знатоков и ценителей, которых совсем не удовлетворяет многократно повторенная копия художественного образца: в изделиях народных промыслов они ищут оригинальности, неповторимости рукотворной вещи.
Отвечает ли этому продукция большинства керамических предприятий? Очевидно, в ряде случаев уже невозможно избежать массового тиражирования керамики способом литья: оно диктуется потребностью расширять выпуск изделий.
Естественно, что участники совещания немало говорили о необходимости творческого поиска средств художественной выразительности, об уникальных и малосерийных произведениях, в которых автор может ярко проявить свое мастерство, шла речь и о внимании к массовой продукции, о рациональном сочетании механического воспроизводства изделий с ручной декорировкой средствами живописи и пластики.
Возможности обращения производств к творчеству народных мастеров видятся сейчас в исполнении изделий малыми сериями, периодически сменяемыми: здесь могут разнообразно использоваться традиционные приемы ручного художественного мастерства, в то же время такие вещи не уникальны, они рассчитаны на широкое распространение в среде любителей народного искусства.
Так, каунасский экспериментальный завод «Еся» выпускает малыми сериями декоративные вазы, сервизы с ручной росписью, на одном из предприятий Узбекистана восстановлена рецептура знаменитых синих ишкоровых глазурей для ручной росписи, стал выполнять небольшими сериями традиционные фигурные сосуды с ручной лепкой и скопинский промысел, подобные группы изделий выпускают и многие другие производства.
Закономерен был упрек тем художникам, которые приходят на промысел или фабрику со стремлением приблизить художественный облик выполняемых здесь изделий к продукции крупнейших заводов или пытаются подчинить стилистическое направление промысла своим индивидуальным вкусам и не проявляют интереса к исторически сложившимся традициям промысла или к местной специфике народного искусства.
Как положительное явление отмечалась инициатива ряда предприятий в подготовке мастеров-керамистов из числа учащихся средних школ. Такая работа ведется в Каргополе, Рамони, Скопине.
Что же конкретно показала выставка? Наибольший интерес вызвала традиционная керамика, согретая обаянием народного искусства. В работе многих предприятий выявилось стремление возродить забытые народные художественные приемы, органически сочетать элементы нового с традиционным. Такие тенденции четко выражены в творчестве керамистов-художников в Рамони, Белгороде, Прионежье, Богашове. Прибалтийские керамисты блестяще продемонстрировали умение конструировать красивые и целесообразные формы, изыскивать разнообразнейшие приемы декоративного оформления и строить современные строгие, элегантные вещи в соответствии с глубокими национальными традициями.
Чрезвычайно интересны опыты Унгенского завода по возрождению форм древней керамики Молдавии. К мотивам древнего искусства, к изучению материалов археологических находок обратились керамисты Алма-Аты.
Выставка показала, что значительно возрос технический уровень производства керамики большинства предприятий. Это проявилось в богатстве палитры глазурей, разнообразии красок, пластичности керамических масс, тонкости черепка, а вместе с этим повысилась и культура вещи в целом.
Совещание и выставка выявили в развитии керамических предприятий новый принцип соотношения современного стиля и исторических традиций. Более глубокое и последовательное развитие этой тенденции может составить в будущем продуктивный процесс художественной промышленности.

Е. Хохлова

Молодые художники Шушенского

В октябре — ноябре 1978 года в Шушенском Красноярского края состоялась выставка произведений работающих здесь выпускников художественных училищ: Красноярского художественного училища имени В. И. Сурикова, Красноярского педагогического института, Кызыльского училища искусств, Уральского училища прикладного искусства, Абрамцевского художественно-промышленного училища.
Инициатором и организатором выставки явилась Шушенская народная картинная галерея.
Выставка была открыта в фойе кинотеатра и привлекла к себе большое внимание местной художественной общественности.
Молодые художники А. Бушманов, В. Горелов, А. Гупасов, Н. Древаль, Н. Звягинцев, К. Красиков, А. Ушаков, А. Чехлов, А. Чувиков и Н. Чувикова впервые представили свои творческие работы на суд зрителей.

Н. Каплан

Сувениры к Олимпиаде-80

Ленинградский завод художественного стекла одно из многих предприятий страны, выпускающий сувениры к московской Олимпиаде-80. Здесь уже освоен выпуск семнадцати сувенирных изделий с олимпийской тематикой, которые, конечно же, понравятся и спортсменам, и гостям. Манит взор кубок, украшенный цветами и уже запущенный в производство, созданный заслуженным художником РСФСР Е. Яновской. И хотя рисовать цветы на стекле — занятие и трудное, и сложное, однако все причастные к изготовлению кубка работают с вдохновением.
Среди сувениров — хрустальный кубок «Двадцать второй раунд». Его автор — Ю. Бялик. В заводском музее представлена вся олимпийская коллекция: вазы для цветов, кубки, блюда. Здесь же есть изделия и непрофессиональных художников. Украшением коллекции являются спортивная ваза шлифовщика В. Дмитриева, кубок-«приз» алмазчика Н. Бугая. С увлечением работает над сувенирами и творческая молодежь.

В. О.

Дизайн, керамика и текстиль Испании

Испанская национальная выставка, проходившая в Москве в павильоне парка «Сокольники» с 24 ноября по 1 декабря 1978 года, привлекла внимание экономистов, инженеров, архитекторов, дизайнеров. Интерес к этой выставке не случаен. Испанское оборудование, предметы быта широко экспортируются в Европу, США, Латинскую Америку. Причина такой популярности промышленных изделий — в совокупности их функциональных качеств и эстетической выразительности. И здесь видная роль принадлежит дизайнерам. Испанский дизайн имеет не столь солидный возраст, как, скажем, английский или американский, но уже нащупал основной путь своего развития. Главное здесь — опора на национальные традиции и истоки.

Основная экспозиция выставки была представлена фирмами, производящими промышленную продукцию. Для нас оказались наиболее интересными изделия, связанные со сферой быта: керамическое производство, ткани, фурнитура, телефонные аппараты.

Керамика Испании — изразцы, керамическая плитка, майолика — сейчас широко используется для отделки экстерьеров и интерьеров жилища — кухни, ванной, прихожей. Применяются в основном мягкие пастельные тона, придающие уют и теплоту семейному очагу. Для росписи керамических плит используется модный сейчас цветочный и геометрический орнамент, возможно, имеющий корни в испано-арабской культуре.

Испанские ткани: художники и дизайнеры связывают здесь свои поиски с возрождением народных традиций и мотивов. Это сейчас и модно, и пользуется большим спросом. Шали и мантильи, стилизованные под старину, вносят в быт женщины ощущение таинственности и загадочности, что отметил в своих «прогулках по Испании» К. Чапек. Все большую популярность приобретает в росписи тканей олимпийский сюжет. Он украшает интерьеры домов, витрины магазинов, платья модниц. Ткани с олимпийской эмблемой — силуэт Москвы на ярко-красном фоне — предмет экспорта испанской промышленности. Невозможно представить современную жизнь без телефона. На выставке их показали в избыточном количестве. Испанцы одними из первых предложили клавишную систему диска — она экономит время, особенно важное для служебных разговоров, предохраняет от ошибок. Для внутренних переговоров разработана бездисковая модель.

Промышленная выставка Испании показала, что товары страны могут свободно конкурировать на мировом рынке с товарами других стран.

Н. Кузнецова









Музей народной живописи в Нижней Синячихе

На Урале, в деревне Нижняя Синячиха, 16 сентября 1978 года открылся Народный музей уральской народной живописи. Музей расположен в памятнике архитектуры сибирского барокко Спасо-Преображенской церкви (XVIII век), восстановленной активистами Алапаевского районного отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры в 1970—1977 годах.

В музее собраны произведения мастеров традиционного народного искусства и работы современных умельцев Урала и Сибирского Зауралья XVIII—XX веков: образцы древнерусской живописи и деревянной скульптуры, медной утвари и кованого металла, художественного ткачества, вышивки и вязании, росписи по бересте, металлу и дереву, фарфору. Основу собрания составили монументальные росписи крестьянского жилища, открытые в Алапаевском районе Свердловской области в 1965 году экспедицией, в которой участвовали школьники — красные следопыты Ирбитской школы-интерната, специалисты Ирбитского краеведческого музея, Научно-исследовательского института художественной промышленности.

В коллекции домовой росписи немало произведений, которые местные жители приписывают мастеру Халявину с сыном Егором. К числу раритетов музея относятся фрагменты наиболее раннего из датированных комплексов урало-сибирской домовой росписи — «красной горницы» 1875 года из деревни Попово. Подлинным украшением музея стали расписные потолки дома из деревни Комельская, расписанные выдающимся мастером конца XIX века Варламом Кононовичем Рябковым. Следует отметить, что наряду с местными мастерами в этом краю работали выходцы из крупного центра народной живописи так называемых Кармаков — группы деревень на речке Кармак. Эти мастера, прозванные в народе «кармацкими петушкатниками» за пристрастие рисовать изображения птиц, в научной литературе известны как «тюменские красильщики» Алтая. Благодаря кармацким мастерам на протяжении полустолетия сложился и широко распространился самобытный стиль домовой росписи, о которой мы до недавнего времени практически ничего не знали. Изучению и пропаганде этого своеобразного стиля безусловно будут способствовать произведения кармацких красильщиков, хранящиеся в народном музее, в том числе восстановленная в экспозиции «белая горница» из деревни Мезень, расписанная братьями Мальцевыми, Егором и Павлом Ивановичами в 1904—1910-х годах.

В. Касаткин



О грузинской чеканке написано немало работ. Это и капитальные научно-исследовательские труды и монографии об отдельных художниках-чеканщиках; большое число статей о старой и современной металлопластике (Д. Бакрадзе, Г. Чубинашвили, Ш. Амиранашвили, Е. Такаишвили, Д. Какабадзе, Г. Церетели, Л. Меликсет-Беков, Д. Гордеев, Р. Шмерлинг, Р. Кения, Г. Джапаридзе, К. Мачабели и др.).

Интерес к данному виду искусства Грузии проявляли и проявляют грузинские, русские и зарубежные искусствоведы (M. Brosset, Н. Кондаков и др.), ему уделяли внимание на симпозиумах по грузинскому и армянскому искусству (Бергамо — Италия, Тбилиси, Ереван). Выпущены альбомы, которые наглядно демонстрируют и популяризируют творчество грузинских чеканщиков. При всей значительности и многообразии литературы, посвященной проблемам грузинской металлопластики, альбом «Ираклий Очиаури» * автора Юрия Серафимовича Мелентьева вносит свой весомый вклад в эту область.

Поэтический настрой автора, его глубокое знание истории, искусства, архитектуры и поэзии Грузии создают контекст, в русле которого идет разговор о металлопластике и ее выдающемся мастере — Ираклии Очиаури.

Автор подробно освещает знаменательные и существенные события и даты биографии будущего мастера, специфику жизненного уклада, нравы и обычаи Хевсуретии, психологический склад жителей; повествует о становлении молодого человека с оригинальным видением мира и незаурядным талантом.

Автор показывает неуемный характер Ираклия и его неугасаемый на протяжении всей жизни интерес к поиску в искусстве. Отсюда и многообразие жанров, тем, приемов обработки материала в его творчестве. Ю. Мелентьев справедливо считает Ираклия Очиаури первопроходцем новой чеканки, первым, кто положил начало новому направлению в древнем искусстве грузинской пластики.

Издание такого альбома в серии, посвященной творчеству отдельных мастеров, можно считать удачей. Но мне хочется подчеркнуть, что значение этого альбома выходит за рамки обычной цели подобных изданий. Альбом не только знакомит с жизнью и творчеством Ираклия Очиаури, но дает читателю возможность составить представление о путях возрождения искусства чеканки в Грузии.

Следует особо сказать о литературной манере автора. Текст к альбому написан как будто на одном дыхании, анализы тематических работ художника словно бы озаряются аналогичными по сюжету строфами грузинских поэтов.

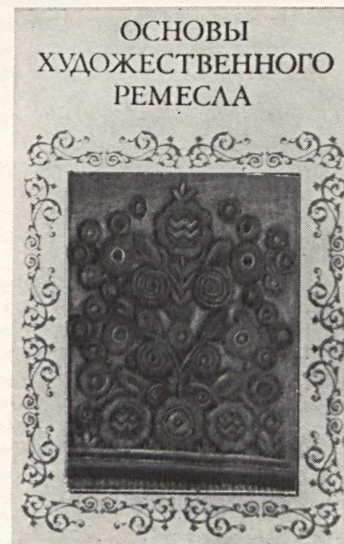
К этому добавим еще и то, что текст носит характер путевых заметок. Автор по ходу изложения открывает красивые панорамы Тбилиси и его окрестностей, Пшави и родины Очиаури — Хевсуретии.

В одном только может быть можно упрекнуть автора, подробно описывающего почти всех знаменитых представителей грузинского искусства, повлиявших на творчество Ираклия Очиаури, что он не упомянул выдающегося исследователя истории грузинского искусства вообще и искусства чеканки в частности — Г. Чубинашвили и талантливого грузинского художника Давида Какабадзе, знатока поэтов металла, металлопластики.

Хорошее качество и продуманный масштаб репродукций, помещенных в альбоме, удачное расположение текста на листе, шрифты грузинского, русского и английского текста дополняют общее впечатление о книге, свидетельствуют о растущей культуре подобных изданий.

Э. Цицишвили

* *Ю. Мелентьев.* Ираклий Очиаури. Издательство «Хеловнеба», 1976.



Следует положительно оценить труд авторского коллектива, взявшего на себя нелегкую задачу написать книгу, в которой вопросы овладения мастерством, техническими приемами и навыками органично сочетаются с рассмотрением вопросов художественного творчества *. Искусство в народе рождается и развивается из уменья делать полезную для человека вещь. В традиционных центрах народного искусства, в современных художественных промыслах всегда существовало и продолжает существовать единство искусства и ремесла. Удовлетворяя практические, чисто утилитарные потребности, народный мастер, как правило, не забывает и об удовлетворении потребностей духовных, потребностей в красоте. Так рождаются самые разнообразные поделки народного быта, одухотворенные творческой мыслью, эстетическим чувством мастера-творца.

Эта основа основ народного искусства достаточно ясно прослеживается в идейной направленности книги. Несмотря на то что в подготовке книги участвовало несколько человек, в ней достаточно ясно проступает единство авторской концепции по основным вопросам. Для практического пособия это очень важно.

Каждая глава книги, посвященная тому или иному виду ремесла, начинается с краткого описания его художественных особенностей. Пробудив интерес к предмету, дав общее о нем представление, эта вводная часть переходит в детальное описание способов, приемов, технических средств, с помощью которых создаются народными мастерами произведения искусства. Книга без наглядного показа и руководства не научит ткать на ручном станке, выполнять ворсовые и безворсовые ковры, плести с помощью коклюшек парные и сцепные кружева и т. д. Но книга выполняет свою роль пособия, поскольку в ней с хорошим знанием дела описаны подготовительные операции, технические приемы исполнительского мастерства, даны не только описания, но и чертежи, схемы, фотографии необходимых инструментов, приспособлений, станков. Книга окажет практическую помощь не только преподавателям изобразительного искусства и труда, руководителям кружков, но и учащимся средних общеобразовательных школ.

При безусловно положительном в целом отношении к выпущенной книге, нельзя умолчать все же о некоторых ее недостатках, прежде всего в целях устранения их в последующих аналогичных изданиях.

Вызывает неудовлетворение небольшая главка, помещенная в конце книги, «Композиция и колорирование текстильных художественных изделий». И композиция и колорирование слишком важные и емкие понятия, чтобы говорить о них упрощенно и вскользь.

Очень досадным минусом книги является отбор и полиграфический уровень цветных репродукций. Ведь речь в книге идет о произведениях художественного ремесла, о художественной стороне которых надо было дать правильное представление. Репродукции же дают неверное, искаженное представление, ни в какой мере не соответствующее их подлинному художественному качеству.

С. Темерин

* Основы художественного ремесла. Вышивка. Кружево. Художественное ткачество. Ручное ковроделие. Художественная роспись тканей. Практическое пособие для руководителей школьных кружков. Под редакцией В. А. Барадулина и О. В. Танкус. М., «Просвещение», 1978, с. 255.

«ДИЗАЙН»

Реализация решений XXV съезда КПСС в осуществлении высшей цели нашей партии — повышения благосостояния и культурного уровня жизни народа, в формировании всесторонней, гармонически развитой личности — имеет непосредственное отношение и к сфере технической эстетики. В этой связи представляет большой интерес вышедшая в Белорусской ССР книга кандидата искусствоведения И. Ф. Селезнева «Дизайн» *, в которой рассматриваются некоторые эстетические проблемы материально-художественной культуры.

Книга, состоящая из пяти глав, раскрывает истоки, становление и развитие дизайна, вводит читателя в процесс творческого мышления художника-конструктора и практического созидания им предметов, образующих «вторую» природу.

Проблемы дизайна широки и многогранны, и поэтому автор ограничивается рассмотрением диалектического взаимодействия красоты и пользы, эстетического и функционального на различных этапах общественной практики. В его работе дизайн раскрывается, как продукт современной эстетической культуры, сохраняющий в то же время преемственность культурных ценностей (традиций).

Центральным моментом книги является положение о взаимодействии эстетического и научно-технического мышления, которое не только раскрывает значимость эстетического, но и показывает его как важнейший компонент процесса проектирования дизайнером промышленных предметов.

Интересным является и положение автора о свободе параметров. На основе исследования структурных элементов объектов на различных уровнях микро-, макро- и мегомира и «второй» природы (атома, живой клетки, космологии, стекла, металла, трансформатора, электронной лампы, автомобиля) автор показывает их нетождественность в пределах каждой из систем. Таким образом подчеркивается закономерность существования принципа возможной подвижности и изменения любых геометрических параметров предметов без нарушения сущности их функционирова-

* *И. Ф. Селезнев.* Дизайн. Проблемы материально-художественной культуры. Минск, «Вышэйшая школа», 1978.

ния (закон свободы параметров).
Отсюда и мысль о том, что эта закономерность является основой для активной и целенаправленной эстетической деятельности, изменяющей структуру функционально-конструктивных элементов, образующих предмет, исходя из его художественно-информативной образности. И тогда функционально - совершенный промышленный предмет достигает эстетической ценности — качества, оптимально отвечающего социальной природе человека.
При этом автор иногда излишне прямолинеен в своих выводах, так он утверждает, например, что техническая мысль благодаря своей потенциальной мощи и реализационной гибкости будет подчинена художественному переосмыслению. И что, таким образом, одна из оценок как духовного, так и материального прогресса человечества потенциально закрепится в самом факте способа раскрытия научно-технического эстетическими средствами. «Эстетическое технического — критерий научно-технического прогресса», утверждает он без всяких оговорок.
Теоретические положения, рассматриваемые автором, подкрепляются анализом объектов природы, машиностроения, архитектуры, космических аппаратов, произведений изобразительного искусства. Автором использован фактический материал, удачны и конкретные художественно - конструкторские анализы промышленных предметов.
В отдельных случаях переусложненность языка некоторых положений затрудняет восприятие материала в целом интересной книги. Важно, что проблемы дизайна, предложенные читателю, сложны и глубоки, прослеживаются они автором живо и с личной убежденностью, содержат интересные выводы. Не пытаясь полностью решить эти проблемы, автор ведет исследование на высоком теоретическом уровне, опираясь на анализ конкретного материала.
Монография И. Ф. Селезнева будит мысль, заостряет внимание теоретиков и практиков на сложном и противоречивом процессе создания материальных ценностей, вносит вклад в развитие эстетической мысли, в разрешение современных проблем материально-художественной культуры. Все это делает работу интересной для широкого круга специалистов отечественного дизайна.

П. Вакс, Г. Минервин

Вышли из печати

Буслович Л., Персианова О., Руммель Е. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЕ И ШПАЛЕРАХ ЭРМИТАЖА. Л., «Аврора», 1978.
Справочное иллюстрированное издание содержит краткие описания сюжетов, часто встречающихся в картинах, скульптурах и шпалерах Эрмитажа, а также указатель этих произведений искусства.

Вильчек В. И. ИСКУССТВО И АУДИТОРИЯ. М., «Знание», 1978. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 1978, № 10).
Автор брошюры кратко освещает общефилософские и социально-психологические зависимости, проявляющиеся в системе «искусство — общество — личность» и подробно характеризует последний из элементов системы, выявляя различные типы восприятия искусства.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЭСТЕТИКИ (МГУ им. М. В. Ломоносова) М., 1978, вып. XI.
Очередной выпуск сборника содержит статьи, посвященные актуальным проблемам эстетики и различных видов искусства — повествовательности и условности, категориям прекрасного и типического, специфике воплощения художественной правды в искусстве и взаимодействию жанров.

Гнедовский Б. В., Добровольская Э. Д. ВОКРУГ АРХАНГЕЛЬСКА. М., «Искусство», 1978 («Дороги к прекрасному»).
Очерки книги рассказывают об истории и культуре Подвинья, знакомят с памятниками русского деревянного зодчества и центрами народных художественных промыслов на берегах Северной Двины.

Давыденко И. М. ХУДОЖНИКИ КРАСНОЯРСКА. Красноярское книжное издательство, 1978.
Автор освещает историю развития изобразительного искусства в Красноярском крае со второй половины XIX века до настоящего времени. Творчество красноярских художников советского периода рассматривается через призму создания ими «образа времени» в различных видах изобразительного искусства.

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА. В двух томах. Т. 1-й. Искусство X — первой половины XIX века. 2-е переработ. издание. М., «Изобразит. искусство», 1978. (Учебник для художественных вузов).
История русского искусства X — первой половины XIX века раскрывается в общих очерках искусства различных периодов, характеристике развития отдельных видов изобразительного искусства и архитектуры, очерках творчества выдающихся русских мастеров.

Каменский А. РЫЦАРСКИЙ ПОДВИГ. Книга о скульпторе Анне Голубкиной. М., «Изобразительное искусство», 1978.
Анализируя творчество А. Голубкиной и основываясь на фактах ее биографии, автор выявляет характерные черты личности скульптора, определившие своеобразие ее жизненного и творческого пути.

Климова Г. УЗОРНОЕ ВЯЗАНИЕ КОМИ. Сыктывкар, Коми книжное издательство, 1978.
В иллюстрированном очерке рассказывается об искусстве узорного вязания Коми в XIX — первой половине XX века: рассматриваются наиболее популярные узоры и виды изделий, выявляются ареалы их распространения.

НАРОДНЫЕ МАСТЕРА ПРИДНЕПРОВЬЯ. Днепропетровск, «Проминь», 1978.
Очерки книги рассказывают о народном искусстве различных областей Приднепровья: характеризуют распространенные здесь виды народных художественных ремесел, знакомят с крупнейшими мастерами традиционных промыслов и художниками-любителями.

Николаев И. С. ТВОРЧЕСТВО ДРЕВНЕРУССКИХ ЗОДЧИХ. М., Стройиздат, 1978. (Под ред. д-ра искусствоведения К. Н. Афанасьева).
Представление о творчестве зодчего в Древней Руси возникает благодаря знакомству с процессом сооружения выдающихся построек Новгорода, Владимира и Москвы, творчеством крупнейших древнерусских мастеров, социальным положением архитектора того времени.

Островский Г. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ ЛЬВОВА. (Города и музеи мира). Ленинград, «Искусство», Ленинградское отделение, 1978. В книге рассказывается об истории формирования художественных коллекций и наиболее значительных произведениях трех музеев г. Львова: Картинной галереи, Музея украинского искусства, Гос. музея этнографии и художественных промыслов Академии Наук СССР.

Петров В. Н. ОЧЕРКИ И ИССЛЕДОВАНИЯ. ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVIII—XX ВЕКОВ. М., «Советский художник», 1978. (Библиотечка искусствознания).
Очередное издание из серии «Библиотечка искусствознания» посвящено творчеству ленинградского историка искусства и критика В. Н. Петрова. Здесь опубликованы циклы работ искусствоведа о русской скульптуре XVIII — первой половины XIX века и ленинградских графиках, статья Д. В. Сарабьянова, освещающая творческий путь историка искусства и своеобразие его исследовательского таланта.

Чернышевский Н. Г. ИЗБРАННЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. М., «Искусство», 1978.
Второе издание произведений Н. Г. Чернышевского по эстетике, помимо диссертации писателя, содержит фрагменты его статей, рецензии и письма, посвященные вопросам эстетики и искусства.

Оганов А. А. ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ И ИСКУССТВО. М., «Искусство», 1978.
Обращаясь к анализу непосредственного процесса «художественного отображения», автор выявляет значение теории отражения как наиболее «универсальной методической основы» при исследовании искусства.

Погоняйло А. Г. КРИТИКА СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЭСТЕТИКИ. В помощь лектору. (О-во «Знание» РСФСР Ленинградская организация). Л., 1978.
Автор характеризует современную буржуазную итальянскую эстетику, анализируя метод решения проблемы условности в искусстве представителями наиболее популярных эстетических теорий Италии.

Светлов И. Е. ИШТВАН КИШ. (Прогрессивные художники мира). М., «Изобразительное искусство», 1978.
Брошюра посвящена творчеству современного венгерского скульптора. Автор дает общую характеристику искусства мастера и рассматривает его этапные произведения.

Ротман В. Г. ТОМСКИЕ ХУДОЖНИКИ. Томск, Зап.-Сиб. кн. издательство, Том. отделение, 1978.
Справочное издание, помимо биобиблиографических сведений о каждом из томских художников и перечня их основных произведений, содержит также краткий очерк творчества художников Томска и воспроизведений их работ.

Смирнова И. А. КРУПНЕЙШИЕ ХУДОЖНИКИ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ТЕРРАФЕРМЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА. М., «Искусство», 1978.
Монография посвящена вновь открытой в XX веке живописи венецианской провинции XVI века: творчеству художников Дж. Савольдо, А. Моретто, Л. Лотто и др. На широком фоне социальной, политической и культурной жизни Италии показаны истоки искусства венецианцев, прослежены поиски новых реалистических принципов изобразительного творчества, определено место живописи Венецианской провинции в итальянском искусстве.

Тараян З. В. НАБОЙКА В АРМЕНИИ. Ереван, Изд-во АН Арм. ССР, 1978.
Основываясь на материале коллекции набоек, хранящейся в Матенадаране, автор освещает историю развития искусства набойки в Армении: эволюцию мотивов набивного орнамента и сюжетных композиций, своеобразие графического и колористического решения набоек, созданных в различных центрах.

Ургалкина Н. А. ХУДОЖНИКИ ЧУВАШИИ. Л., «Художник РСФСР», 1978.
Рассказывая о творчестве чувашских мастеров в различных видах изобразительного искусства, автор очерков обрисовывает историю развития чувашского искусства и характеризует его современное состояние.

Корноватки



У всех земледельческих народов хлеб олицетворял богатство и счастье. Хлебом-солью встречали желанных гостей. С выпечкой и дарением хлебного каравая были связаны свадебные обряды. Без хлеба, испеченного в той или иной, чаще всего зооморфной, в виде баранчиков, жаворонков и тому подобной форме, не обходился ни один значительный земледельческий праздник. И не только праздники, но и будни освящались возвышенным смыслом — коврига хлеба и солоница, доверху наполненная солью, постоянно лежали на столе в красном углу избы, оберегая семейный достаток. Обрядовое значение хлеба так велико, что простой пшеничный или ржаной каравай стал средоточием сложной и стройной системы народных воззрений.

Центральное место хлеба в народной обрядовости обусловило такое же почитание всего, что с ним было связано: сельскохозяйственных орудий, посуды, самих землепашцев, мукомолов и пекарей. Каждому из них воздавались соответствующие почести, подчеркивающие связи с землей, с идеей вселенского умножения и плодородия.

Раньше для приготовления ритуальных хлебов назначались достойные люди и применялась особенная посуда. Как выглядела она, сказать трудно. Может быть она была близка той, что еще недавно употреблялась в быту народов Прикамья. В такой посуде выдерживали тесто перед тем, как сажать его в печь. Местные угорские племена для этой цели приспособили сплетенные из древесных корней изделия в виде сферических или конических форм чаш, называемые корноватками, корневатками и кореневатками. Два последних названия произведены по созвучию с материалом, из которого, как правило, изготавливались рассматриваемые предметы. Коллекция такой посуды имеется в собрании музея города Перми, встречается она и в быту.

Корноватки не отличаются изобилием форм. Мастеров как будто вовсе не занимали художественные возможности самой техники, так талантливо и многообразно реализованные в родственном плетению коми-пермяцком узорном ткачестве. Подавляющее большинство изделий характеризуются почти стандартной повторяемостью форм и размеров, которые, вероятно, не изменялись в течение веков, о чем можно судить при сравнении ранних и более поздних, совершенно идентичных изделий. Немалое число корноваток сработано очень грубо, но даже в сделанных с большим тщанием чувствуется, как утилитарная функция подавляет эстетическую. Возможно поэтому корноватки редко привлекают исследователей художественной культуры. А между тем они заслуживают более пристального внимания, хотя бы потому, что своими истоками уходят в глубины коми-пермяцкого народного творчества и несут отблеск мифоэпического наследия.

Несмотря на свою позднюю связь с земледельческим обиходом, корноватки — проявление более древних доземледельческих представлений.

Заимствуя те или иные элементы, аборигенная культура не механически присоединяла их к собственной ритуально-обрядовой системе. При этом совершалась их функциональная и семантическая перекодировка. Судя по многим признакам, перекодировке подверглись и корноватки, функция и семантика которых не соответствуют земледельческому обиходу. Особенно это заметно в явном расхождении их с утилитарной задачей, связанной с приготовлением хлеба. Для того, чтобы тесто, в особенности ржаное, не налипало на стенки и не затекало в плетение, корноватки обильно посыпались мукой, так что со временем получалась толстая мучная корка. А так как корноватки никогда не очищались, в муке заводились различные насекомые. Но это явно не принималось в расчет. Поразительная приверженность к подобному типу посуды, очевидно, объясняется более ранними ритуально-обрядовыми экспозициями. Этнографы приводят очень ценные сведения, сопоставляя которые можно проследить генезис ритуальной плетеной посуды, представить ее начальную функцию и попытаться реконструировать возможные ритуальные прототипы.

Еще в конце XIX века в так называемых «молянах» мордвы фигурировали блюда, сплетенные из зеленых ветвей. На них складывались вырезаемые из хлебного каравая жертвенные кусочки, погребаемые затем в земле вместе с головами и внутренностями принесенных в жертву коров. Более древний пласт, также связанный с жертвоприношением, зафиксирован у удмуртов. Он интересен тем, что кости съеденных жертвенных животных складывали в плетеную посуду, уносили в лес и там оставляли подвешенными на ель. Пожалуй, самый архаический слой прослеживается в обряде удмуртов, восходящем, по-видимому, к жертвоприношениям древних охотников и в наиболее примитивном виде, сохранившемся у кольских лопарей. Лопари, убив первого в сезоне дикого оленя, выгораживали ветвями круглую площадку, своего рода жертвенную чашу, и на ней совершали ритуальную трапезу. Во время варки жертвенного мяса туша священного зверя укладывалась в определенное место святилища на плетенку из еловых ветвей. От этих форм, вероятно, берут начало ритуальные плетеные блюда и святилища древнекамских племен. Воспринятые позже племенами Прикамья земледельческие быт и обычаи не подменили исконных традиций. Они органично вплелись в их ткань. Так, в свадебную символику коми вошли земледельческие обряды, в которых, так же как и у русских, главенствует каравай. В непосредственной связи с ним оказались отныне корноватки. Однако внешнее сходство русских и коми-пермяцких каравайных обрядов не означает прямого заимствования; их развитие имело самостоятельные пути. В этом смысле интересно сопоставить русскую и коми-пермяцкую символику каравая.

В основе русских каравайных обрядов лежит мысль о жертвенной функции ритуального хлеба, некогда названного «короваем» по имени священного животного земледельцев — коровы. Символика «коровая», сопричастная «рогатому зверю», восходит к первообразу, к оленю, предстоящему древу жизни. Таким образом, «коровай» воспринимался ритуальным заместителем жертвенного рогатого зверя, образу которого соответствовал облик невесты, выступал ипостасью космического древа, воплощая идею всеобщего плодородия и обновления.

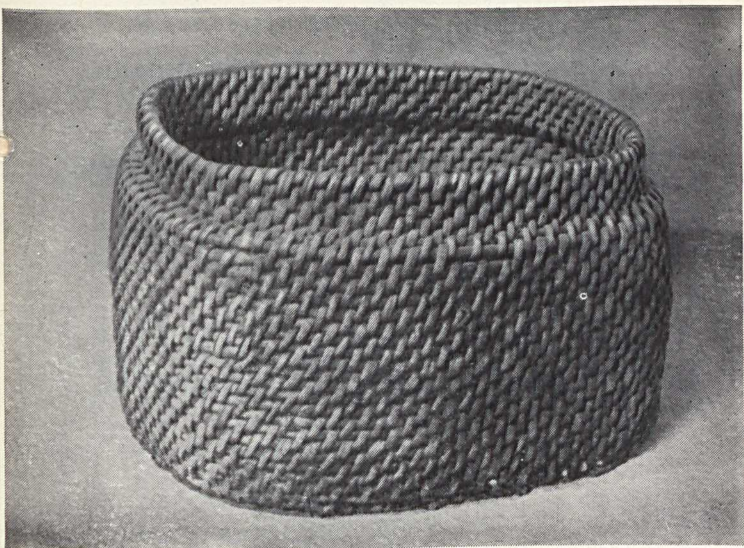
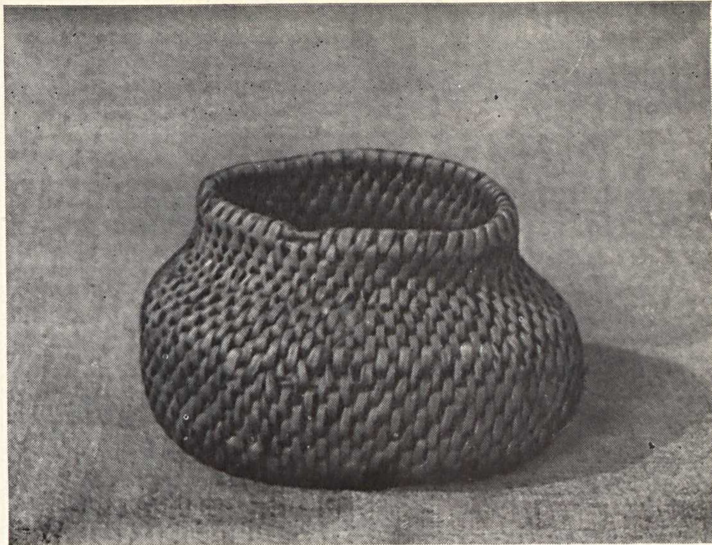
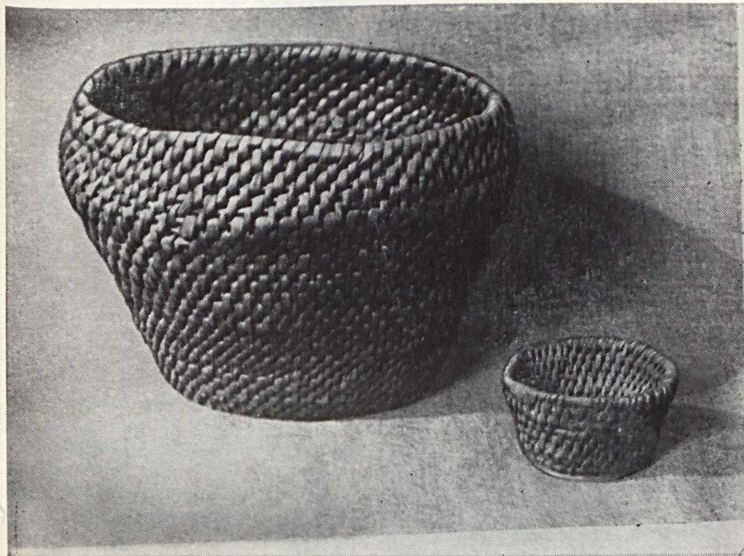
Коми-пермяцкое название хлеба — «тупось» — производно от слова «ту» — природа, свет и «пу» — дерево. Совершенно очевидно, что здесь ритуальная символика хлеба у коми непосредственно восходит к первоистоку, к архаическим представлениям космоса в виде дерева. Также очевидно, что смена охотничьего уклада земледельческим в первую очередь затронула хозяйственную, а не мировоззренческую сферу. Коми-пермяки включили новые элементы в собственную ритуально-обрядовую систему, наделив их традиционными функциональными и смысловыми характеристиками. Допустимо предположить, что каравай — ритуальный заместитель священной жертвы, получил в Прикамье сакральную семантику благодаря тесной связи с ритуально значимыми предметами, типа плетеных корноваток. Последние могли олицетворять священные капища, сочетаясь с которыми все явления и предметы становились сакральными.

Термин «корноватка», на наш взгляд, происходит от слова «корны» — собирать, связывать и восходит к общепермской основе «кор» со значением олень, луб, кора, в свою очередь производной от допермского корня «kure» — заплетать, вязать, связывать. Последнее, видимо, отражает какое-то сакральное действо, может быть ритуал воскрешения зверя, чьи кости после культовой трапезы, перед тем как поместить их на священную ель, собирали и сплетали побегами в том порядке, в каком они были в живом организме. Вероятно и семантика вместилищ жертвенной пищи восходит к подобной обрядовой операции.

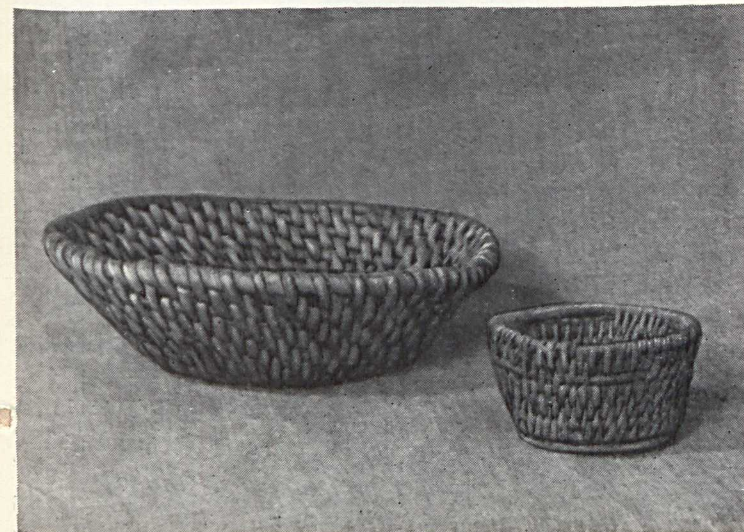
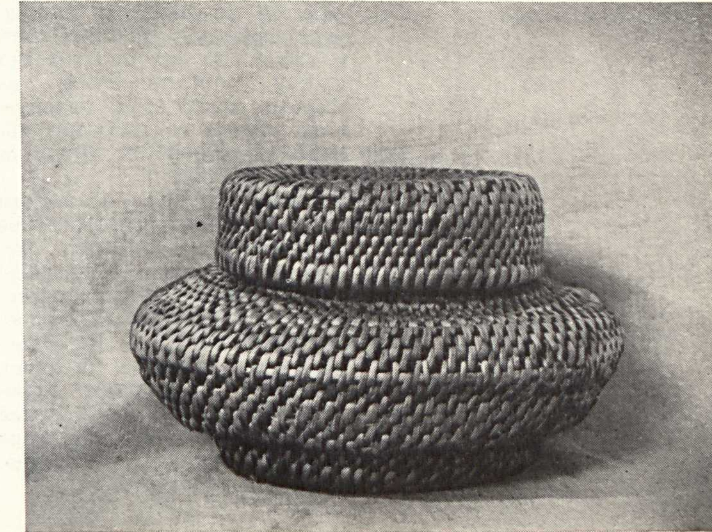
В этих вопросах скрывается много спорных и неясных моментов. Неоспоримым же остается тот факт, что свое содержательное значение рассматриваемые вещи получали, пройдя стадию ритуально-обрядового почитания. Очевидно и в земледельческом обиходе корноватки некоторое время сохраняли ритуальную символику, перешедшую затем окончательно на обрядовый каравай.

По мере угасания древнейшей мировоззренческой системы корноватки перешли в разряд бытовой утвари. Не следует думать, что до корноваток не было утилитарных плетеных изделий. Но и они существовали также в системе ритуально-обрядовых отправлений. Разложение архаического мировоззрения, трансформация ритуалов привели к изменению семантики ритуальных предметов. В производстве их все явственнее проявляется стремление к усложнению и вариации форм. Чуждые ритуальному назначению они все более подчиняются логике художественного творчества, законам народного искусства.

Александр Доминяк



Редакция журнала «ДИ СССР» поздравляет женщин с праздником **8 МАРТА** и желает успехов в творческом труде

Воспетая поэтом

Высоко в горах Азербайджана расположено село Алмалыг. Вот уже 140 лет в нем живет и работает мастер ковроткач Гюламдам Аллахярова. Полосатые джеджимы и безворсовые зили, переметные сумы, ковровые сундуки, носки-джорабы тетушки Гюламдам очень популярны.

Считается, что вещь, созданная руками старой мастерицы, приносит счастье и благополучие новой семье. Ни одна свадьба на селе не обходится без почетной гостьи. И тетушка Гюламдам раздаривает свои изделия и вместе с ними веру в долголетие, счастье и красоту. Свой трудовой день она начинает с хозяйственных хлопот — за водой пойдет, корову подоит, приготовит обед на всю семью, потом садится за станок и занимается любимым делом — ткет и вяжет. До сих пор ткачиха пряжу приготавливает из шерсти своих овец, вручную сама красит ее листьями яблони, кожурой и листьями грецкого ореха.

Вещи, созданные Гюламдам Аллахяровой, действительно прекрасны и по праву славятся в народе. В далекие годы юности красоту и мастерство Гюламдам Аллахяровой воспел поэт — легендарный ашуг Алескер. Высокая, стройная, подвижная, хороший наездник и неутомимый мастер Гюламдам Аллахярова выглядит молодо и сегодня, несмотря на свои годы.

А. Кюбра



Если гончар слепил один красивый сосуд, то может слепить их и два, и три, и целую сотню.
М. Сервантес

Творить — значит убивать смерть.
Р. Роллан

Все виды искусства служат величайшему из искусств — искусству жить на земле.
Б. Брехт

Невелико искусство старым стать, искусство — старость побороть.
Г. Гёте

Художники вечно молоды.
М. Фуллер

Самый великий двигатель жизни — это творчество.
В. Мухина

Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу.
А. Блок

В старости нет лучшего утешения, чем сознание, что в молодости все силы отданы делу, которое не стареет.
Л. Шопенгауэр

Творчество есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы.
К. Станиславский

...Именно радость от успеха и дает нам силы не бросать нашего дела.
Ф. Гарсиа Лорка

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3 (256). 1979
Основан в 1957 году

В номере:

Редакционная коллегия

Главный редактор Буткевич О. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Зам. главного ред. Базазьянц С. Б.
Ответств. секретарь Овчинников В. М.
Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Сафарова А. Д.
Уварова И. П.
Главный художник Курбатов Ю. К.

Художник номера Уварова О. А.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожник Кутилова З. П.
Фотографы Иванов В. И.
Ковригин Е. Н.
Онанов С. И.
Пономарев В. Т.

На обложке:
Б. Федоров.
Декоративная композиция «Кемерия».
Хрусталь, гутная техника.
Дятьково.
Выставка «Молодая гвардия Страны Советов»

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А 04984 от 16.II.1979
Сдано в набор 8.I.1979
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,238
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 4498. Тираж 34 000.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21

Только факты

Москва
Совет Министров РСФСР присудил Государственные премии РСФСР 1978 года: в области изобразительного искусства — премии имени И. Е. Репина — художникам Л. Азаровой, Н. Бессарабовой, Т. Дунашовой, З. Окуловой — за создание высокохудожественных изделий в производственном объединении «Гжель» Московской области; в области архитектуры — Государственные премии РСФСР — архитектору В. Бухаеву, скульпторам В. Бажинову, В. Горевому, С. Кубасову, В. Неймарку — за архитектурно-скульптурный комплекс «Партизанская слава» близ Луги Ленинградской области.

*

10—14 октября прошлого года в Москве по инициативе СА и СХ СССР состоялось международное совещание на тему «Синтез изобразительного искусства и архитектуры в социалистическом обществе». В работе совещания приняли участие делегации из 12 стран социалистического содружества. В течение четырех дней в Доме архитектора проходило обсуждение вопросов участия художников и архитекторов в организации среды жизнедеятельности современного человека.

*

11 декабря 1978 года на Ленинских горах состоялось торжественное открытие памятного знака. Здесь летом 1827 года юные А. Герцен и Н. Огарев дали клятву, не щадя жизни, бороться с деспотизмом и самодержавием. Авторы проекта памятного знака — московские архитекторы Ю. Ильин-Адаев и Р. Кананин, скульптор М. Шмаков.

*

Произведения античного искусства из собрания нью-йоркского музея Метрополитен впервые демонстрировались в нашей стране на выставке, открывшейся в конце прошлого года в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Обширная экспозиция включала уникальные произведения мастеров Древней Греции и Рима VII—VI веков до н. э.

*

В залах Музея архитектуры им. А. В. Щусева в конце минувшего года была открыта выставка работ архитектора В. А. Щуко (1878—1939), посвященная 100-летию со дня рождения мастера. Было представлено около 500 работ из фондов Государственного научно-исследовательского музея архитектуры Академии наук СССР, Государственного музея истории Ленинграда, театральных музеев, собрания семьи А. В. Щуко. Основную часть экспозиции составили проекты, выполненные в советское время.

*

В ГлавАПУ исполкома Моссовета в конце ноября состоялась встреча архитекторов с журналистами. Ее тема — «Будущее Арбата и Замоскворечья». Речь шла о новых проектах московских градостроителей, разработанных для двух из девяти заповедных территорий столицы. Выставка проектов, приуроченная к встрече, свидетельствовала о большой работе, проделанной зодчими за последние годы.

*

В конце ноября минувшего года были подведены итоги конкурса на лучший плакат, посвященный охране окружающей среды. Конкурс организован издательством ЦК КПСС «Плакат», Союзом художников СССР и Всероссийским обществом охраны природы. 10 художников, авторы 12-ти плакатов, отмечены премиями.

*

Археологические раритеты, разнообразное оружие, нумизматика, деревянная скульптура, старинные изделия из металла и ткани были представлены на выставке «Ян Жижка — национальный герой чешского народа», открывшейся в Историческом музее осенью минувшего года. Выставка организована Министерствами культуры СССР и ЧССР.

*

Ни портреты, ни жанровые композиции не принесли художнику Афанасию Куликову (1884—1949) такой славы, как лубочные картинки, выпущенные Госиздатом в тысячах экземпляров. Он рассказывал о революции на понятном и образном языке лубка, частушек, агитплакатов. Свыше 200 произведений мастера вошли в экспозицию, открывшуюся в начале декабря минувшего года в выставочном зале Союза художников СССР (ул. Горького, 25). Афанасий Куликов с увлечением работал над эскизами подносов, шкатулок, детскими книжками, настольными играми.

Ленинград
21 декабря 1978 года в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина президент Академии художеств СССР, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР Н. В. Томский вручил польскому скульптору Мариану Конечному — питомцу Краковской академии художеств и репинского института, автору варшавской Ники, памятника В. И. Ленину в Новой Гуте — диплом почетного члена академии.

*

В конце декабря минувшего года в Центральном выставочном зале была открыта XVIII Всесоюзная выставка произведений выпускников, окончивших художественные вузы страны в 1978 году. Обширная панорама объединила около 500 произведений живописи, скульптуры, графики, архитектуры, монументального, декорационного и прикладного искусства, художественного конструирования. На базе выставки в течение трех дней было проведено заседание научно-методического совета Академии художеств СССР.

*

В конце минувшего года в Музее этнографии народов СССР открылась выставка древнего и современного искусства Монголии из собраний Улан-Баторского музея изобразительных искусств. Ее составили произведения самобытной национальной живописи — «Монгол дзураг», резьба по дереву и кости, чеканка по меди, стали, другим металлам, литье из серебра и позолоченной бронзы, оригинальный вид национального декоративного искусства — аппликации по шелку, многокрасочная живопись на свитках.

*

С творчеством мастера декоративно-прикладного искусства, более 30 лет работающего на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова, заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии им. И. Е. Репина А. Лепорской знакомила экспозиция, открывшаяся в залах ЛОСХа в декабре минувшего года. На выставке было представлено более 300 произведений из фарфора. А. Лепорская известна как замечательный мастер фарфора, с ее именем во многом связан непререкаемый сегодня авторитет ленинградской школы фарфористов.

*

Эрмитаж — обладатель крупнейшей в мире коллекции коптских тканей (лен, шерсть, шелк) IV—XI веков. В ней — более трех тысяч образцов. В конце ноября прошлого года в Растреллиевской галерее была открыта выставка «Коптские ткани» (из собрания Эрмитажа), на которой было представлено 117 экспонатов.

*

В фойе Дворца культуры моряков в конце минувшего года была открыта выставка изделий рукодельниц XIX и начала XX столетия. Экспонаты были представлены известным ленинградским собирателем старины И. Фоминых. В коллекции более 100 предметов.

*

Выставка «Современное декоративно-прикладное искусство Коми АССР» была открыта осенью минувшего года в Музее Великой Октябрьской социалистической революции. На выставке экспонировались сотни работ народных умельцев и профессиональных мастеров — изделия из меха и замши, одежда, украшения, посуда, музыкальные инструменты, скульптура, гобелены. Выставка подготовлена Государственным краеведческим музеем Коми АССР.

Минск
В ноябре прошлого года здесь состоялся VII пленум правления Союза архитекторов СССР, посвященный архитектуре промышленных зданий и ее роли в формировании городов. Участники пленума обсудили опыт создания крупнейших промышленных комплексов в Тольятти, Набережных Челнах и других развивающихся городах, наметили пути дальнейшего совершенствования архитектуры промышленных зданий и сооружений.

Ветка (Гомельская область)
Здесь создан музей народного творчества. В нем знаменитые полесские рушники, золотые пояса, тканые народные одежды, прославленная древняя оговская роспись, резьба по дереву, иконопись, чеканка, керамика.

Свердловск
Более 500 произведений живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства демонстрировались в экспозиции, посвященной 100-летию со дня рождения советского писателя П. П. Бажова. Многие из 140 авторов — известные художники Урала.

Саранск
Объединение «Бисеринка» выпускает уникальную продукцию — бисерные украшения, выполненные на основе национальных традиционных мордовских узоров мастерами художественного творчества. Недавно ими освоен выпуск еще одного редкого вида продукции — художественное вязание. В коллективе объединения 150 искусных мастеров народного творчества.

Ташкент
18 декабря прошлого года здесь состоялось торжественное собрание художественной интеллигенции и общественности республики, посвященное 50-летию Института искусствознания Министерства культуры Узбекской ССР им. Хамзы и награждению его орденом «Дружба народов».

Ульяновск
В конце минувшего года в Доме художника открылась выставка живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства под девизом «Молодежь в борьбе за пятилетку». В экспозицию было включено 150 произведений 55 ульяновских художников.

Ярославль
На родине первого профессионального театра в России открылась выставка театрально-декорационного искусства. Представленные произведения показали развитие драматического, оперного и балетного искусства в стране. Впервые экспонировались красочные эскизы декораций и костюмов таких мастеров кисти, как К. Коровин, В. Поленов, Н. Рерих, А. Бенуа. Выставка приурочена к 250-летию со дня рождения выдающегося актера и режиссера Федора Волкова, которое отмечалось в конце прошлого года.

Париж
В помещении общества «Франция — СССР» работала выставка «Реставрированные шедевры русского искусства», на которой были показаны работы советских реставраторов последних лет. В экспозиции было представлено 80 произведений русского искусства, в том числе иконы из Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева, картины крестьянского художника Ефима Честнякова, портреты XVIII века Григория Островского.